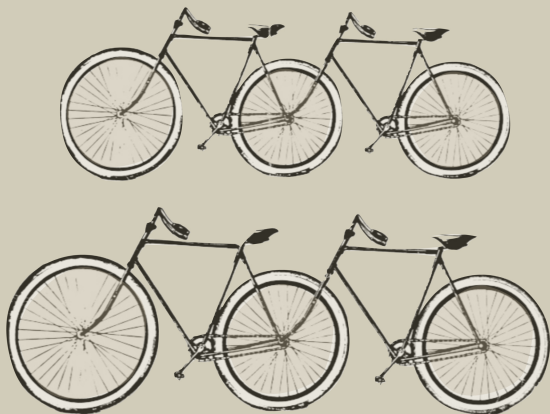


sérgio paulo ribeiro de freitas

teoria da harmonia na música popular

uma definição das relações de combinação
entre os acordes na harmonia tonal



Universidade do Estado de Santa Catarina – UDE **SC**

Centro de Artes – **CEART**

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Laboratório de Ensino da Área de
Fundamentos da Linguagem Musical

Florianópolis, fevereiro de 2002

Teoria da harmonia na música popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

Nota introdutória

Esse texto foi formalmente escrito nos primeiros anos da década de 1990, mas as concepções do que aqui se apresenta devem ser situadas a partir de meados de 1980. Assim, podemos olhar agora para esse texto, companheiro e velho amigo, como um documento que retrata algo do ambiente daqueles anos: *certo jeito de pensar, falar e de escrever sobre música* que ficou um tanto para trás, mas que, em alguma medida, ainda ecoa por aí. Certo *tipo, certa quantidade e certa qualidade de informações e uma maneira também datada de interpretá-las*. De lá para cá, muitas águas rolaram, e o estágio e contexto em que se encontra a nossa disciplina no Brasil hoje, mudou bastante. Atualmente temos acesso a um sem número de informações que, por inumeráveis razões, dificilmente teríamos naqueles anos. Mas o mais interessante a ser notado ao folhearmos um texto como esse é que, em tão curto espaço de tempo, nossa disciplina se renovou profundamente, desenvolveu um sem numero de novas concepções e entendimentos, soluções musicais, ferramentas e práticas teóricas que naqueles anos nem poderíamos sonhar. E isso nos permite vivenciar uma pequenina dose dessa experiência do longo tempo histórico da teoria e da arte da harmonia tonal que, de fato, é um conhecimento que não se fixa e sempre encontra razões e recursos para se reinventar.

Frente a isso, um texto escrito é uma dificuldade. Ele não muda, não se reinventa, não se atualiza, não se corrige, não se complementa, não contempla as novas questões que foram se colocando. Não dá uma chance para que possamos conversar sobre nossa arte em outros termos. Fica lá *paradão*, monolítico, inalterável e indiferente a tudo o que já se passou e a tudo o que está se passando. E essa dura característica de letra inerte se mantém nessa nova versão digitalizada, esperando que possamos todos encontrar meios inteligentes e criativos de amolecer, relativizar e reviver e que, o ato de ler ou reler essas formulações tão datadas, possa de alguma maneira significar para todos nós uma oportunidade produtiva de atualização.

Esse texto sempre foi um trabalho em progresso e, apesar da forma impressa insistir em desmentir isso, nada nele jamais se fixou e jamais se acomodou totalmente. Ingenuamente, até um tempo atrás nutri a ambição de conseguir terminá-lo, passar a limpo, revisar, corrigir, complementar. Hoje acho necessário pensar a harmonia em uma outra perspectiva. Os assuntos da harmonia não vão terminar. Acredito que não seja

possível alcançar uma visão totalizadora definitiva desse conhecimento. Para isso seria necessário fixar essa arte e cultura em algum ponto e proibir todos os músicos do planeta de, a cada instante, inventar e reinventar um novo acorde ou uma nova maneira de combiná-los, proibir toda nova maneira de perceber e qualquer nova maneira de explicar e aprender harmonia. Mas isso, evidentemente, não interessa. A harmonia não é uma coisa que possa ser suficientemente descrita. Acredito agora que os textos sobre harmonia são mais ou menos como diários da vida. Podemos relatar o que conseguimos ver, tocar, ouvir, pensar, relacionar, associar, recolher, aprender, apreender, dialogar com outros textos, outros diários, podemos nos dedicar muito e ter realmente uma experiência plena e infinitamente bela com essa arte, com esse ofício. Mas é só isso, embora isso não seja pouco, só é mais uma coisa sobre a qual não podemos ter a posse.

Se por um lado a imobilidade desse texto traga insatisfações e frustrações constantes, por outro, a existência desse trabalho, desde sua aparição, *sempre foi e continua sendo um meio inacreditável de fazer amigos*. Por meio desse estudo, ou por causa dele, pude conhecer incontáveis pessoas de lugares que nunca estive e que provavelmente nunca conheceria. Pude trocar idéias, ouvir opiniões, conhecer outras histórias, outras concepções e maneiras de tocar, de ouvir, de pensar e de agir. Enfim, a lição de harmonia foi carregando consigo uma outra aprendizagem, igualmente sem fim, que é a grande lição da própria vida. Principalmente por isso é gratificante a aparição dessa versão digital, mais ágil e de circulação mais fácil e barata. Sou grato por isso à Áurea Demaria Silva e ao Silas Marçal Júnior que tiveram a paciência e a boa vontade de viabilizar a digitalização do material.



Unicamp, segunda-feira, 10 de setembro de 2007

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

Udesc

e-mail: c2sprf@gmail.com

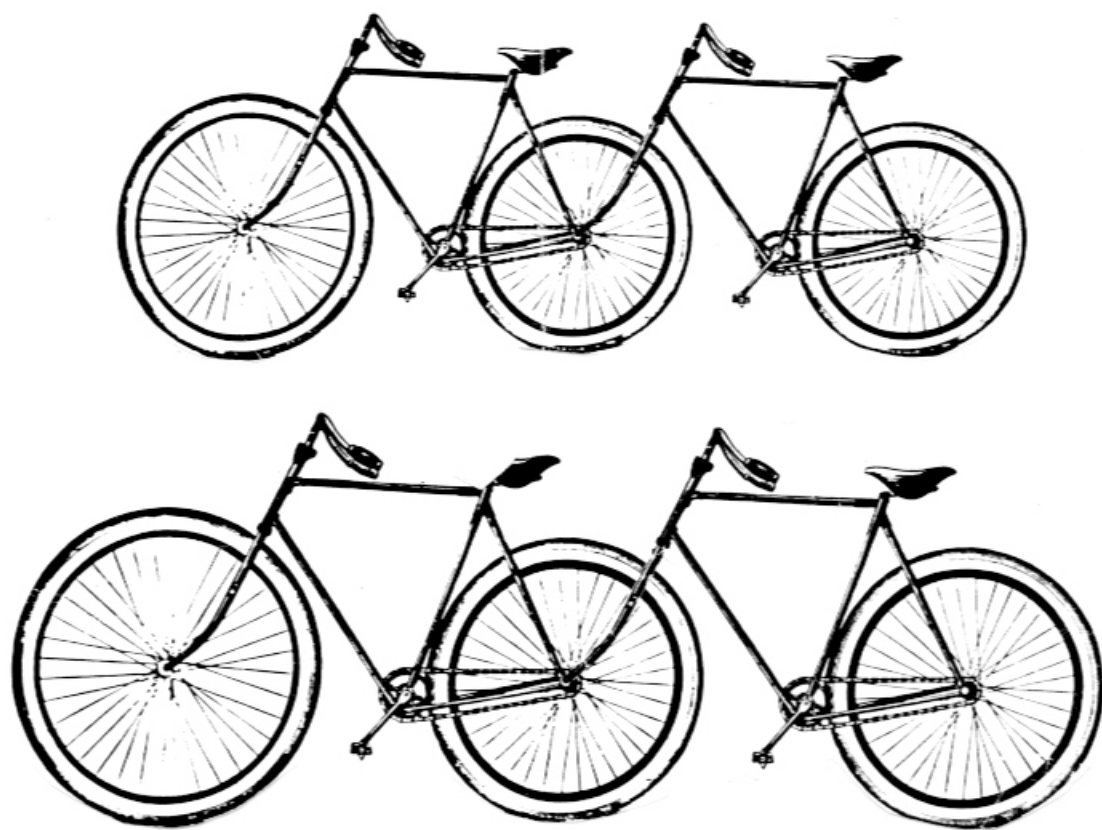
Informações curriculares:

<http://lattes.cnpq.br/2347390919495199>

sérgio paulo ribeiro de freitas

teoria da harmonia na música popular

uma definição das relações de combinação
entre os acordes na harmonia tonal



Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Centro de Artes – CEART

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Laboratório de Ensino da Área de
Fundamentos da Linguagem Musical

Florianópolis, fevereiro de 2002

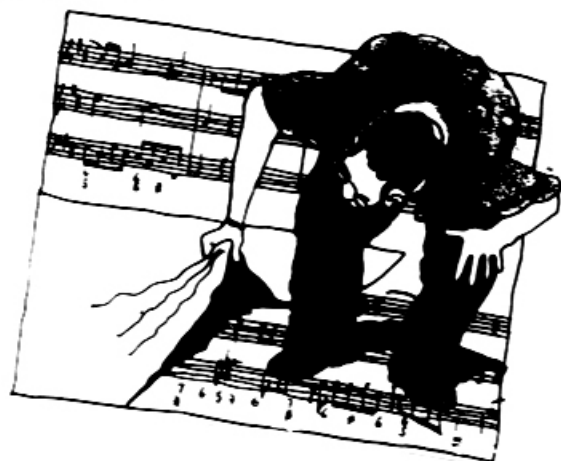
teoria da harmonia na música popular

uma definição das relações de combinação
entre os acordes na harmonia tonal

Prefácio

Esse volume é uma publicação de minha dissertação de mestrado. Aparece aqui em nossa escola como um texto que visa primeiramente — e de uma determinada maneira bem especial — introduzir, em nossos cursos, esse tipo de conhecimento. Esse experimento de publicação visa primeiramente subsidiar, enquanto texto de fundamentação, uma capacitação de nível universitário de nosso licenciado e bacharel, nesse campo do ofício musical. Assim, se a abordagem dos fenômenos da harmonia em uso na música popular contemporânea, têm aqui caráter reflexivo, investigatório, histórico, crítico, estético, abrangente e universal, têm também, por outro lado, claras intenções de ser mercadológica, operacional, prática, direcionada, sincrônica, instrumentalizante, contextualizada e local. Aqui, neste momento particular de sua formação, importa muito que nosso educando domine essas habilidades de uma maneira concreta e funcional, e trate disto como uma aquisição de ferramentas de aproximação, de autoinserção e de construção de sua cidadania social, cultural e profissional, atento e cômico daquele entendimento que a maioria das pessoas de nossa época e lugar tem do que é a música. Na real, esse texto foi escrito precisamente com essa intenção: *a de ser um programa de ensino/aprendizagem da harmonia da música popular para o estudante de música de nível universitário*. Então, é um texto para e da universidade, que aborda um conhecimento que se desenvolve fora dela. Essa presença da universidade é determinante, pois cinco instituições públicas de ensino superior estão presentes aqui. A Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, onde cursei a graduação entre 1981 a 1986 e encontrei ambiente e suporte acadêmico para os primeiros anos investidos nesse trabalho. A Universidade Federal de São Carlos - UFSCar, que me permitiu a dedicação praticamente exclusiva à pesquisa e que me proporcionou a singular oportunidade de uma capacitação docente nessa área do conhecimento entre 1992 e 1995 e onde mais tarde voltei a trabalhar, entre 1998 a 2000. A Universidade Estadual Paulista - UNESP, entre 1993 e 1995, onde obtive a qualificação de mestre em artes através da formalização e sistematização deste conhecimento. A Universidade Federal de Uberlândia - UFU, onde tive a grata oportunidade de lecionar entre 1996 e 1998. E agora, até que enfim, depois de 20 anos dedicados a essa matéria, a Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, que oferece a nós — professores e alunos — a chance histórica de fazer uma coisa grande: *estudar, ensinar, aprender e fazer música numa cadeia de relações sociais de fato estabelecida*. A oportunidade de sermos cidadãos em uma coletividade e de assumir com essa coletividade, a sua existência sempre rica e problemática. A UDESC tem a qualidade de possuir músicos alunos, isto realmente interessa: esse texto pode fazer sentido aqui agora, onde estão pessoas que precisam e acreditam na música.

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas
Laboratório de Ensino da Área de
Fundamentos da Linguagem Musical
Departamento de Música
Centro de Artes - CEART
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
Florianópolis — fevereiro de 2002



unesp

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Campus de São Paulo
INSTITUTO DE ARTES
Programa de Pós-Graduação em Artes

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Artes
da Universidade Estadual Paulista,
como parte dos requisitos para
obtenção do título de
Mestre em Artes,
área de concentração: Música.

Título

**Teoria da Harmonia na Música Popular:
uma definição das relações de combinação
entre os acordes na harmonia tonal**

Pós-Graduando:
Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

Orientadora:
Prof^ª. Dr^a. Maria Helena Maestre Gios

São Paulo
2º semestre de 1995

RESUMO

“Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na Harmonia Tonal”

Essa dissertação é um programa expositivo circunstanciado e minudente de um tipo de raciocínio teórico que se tem sobre a prática atual da harmonia tonal na música popular. Limita-se a descrever uma razão sistêmica para as principais relações de combinação entre os acordes, averiguando a hipótese principal de que é possível um controle destas relações independente das questões da escritura da condução de vozes. A razão teórica do presente texto funda-se no ideário funcional, e se pretende como uma avaliação crítica formalizada sobre essa classe de entendimento que se tem sobre os eventos harmônicos.

ABSTRACT

“A Theory of Harmony in Popular Music: defining combinations of relations between chords in Tonal Harmony”

This thesis is a detailed program on a line of thought on the way tonal harmony is used in popular music. It describes a systematic rationale for the main relations of combinations between chords, defining the main hypothesis that it is possible to control these relations despite issues on voice leading. The theoretical motif underlying this text is functionality, which is a formalized evaluation on the manner used in understanding harmonic events.

AGRADECIMENTOS

A Maria Helena Maestre Gios, que acompanhou e incentivou todo o desenvolvimento e formalização dessa pesquisa, agradeço por sua singular competência e dedicação profissional. A Marcos Cavalcanti, Elizabeth Juarez, Maria Lúcia Paschoal, Ricardo Goldenberg, Damiano Cozzela, Ernesth Mahle, Achille Picchi e Almeida Prado, meus professores de Harmonia. Ao Roberto Saltini que ao final desse trabalho se apresentou como interlocutor valioso e cuidadoso. A Jorge Cisneros e Lilian Zamorano pelos anos que compartilhamos em nossos estudos dessa matéria. A Universidade Federal de São Carlos - UFSCar, pela oportunidade fundamental de dedicação profissional à pesquisa. A todos os meus alunos. A todo pessoal da Pós-Graduação em Artes da UNESP, na pessoa da Rosângela, exemplo de funcionalismo. A amiga Ilza por tudo. Ao amigo Paulinho Mascarenhas, pela oportunidade de exercício profissional dos conceitos descritos aqui. A meus pais Neuza e Omero, e a meus irmãos Junior, Mércia e Márcia, pois acreditam que a música é fundamental para as nossas vidas.

APRESENTAÇÃO

Outrora na minha juventude experimentei o que tantos jovens experimentaram. Tinha o projeto de, no dia em que pudesse dispor de mim próprio, imediatamente me dedicar à Harmonia.

Inicio esse trabalho parafraseando o texto de Platão¹ pois, a oportunidade de cursar esta etapa de minha vida acadêmica, tem aquele tipo de sabor que a realização de um projeto à muito acalentado nos traz. Tem aquela importância da concretização formal de um pensamento maturado pela constância e pela disciplina experimentada ao longo do exercício do ofício musical e tem ainda, aquela propriedade ímpar, da dedicação a um objeto de estudo que, de tão próximo, se confunde com a nossa própria razão de vida.

Ao longo das etapas que fundam e enfim redundam na formulação desta dissertação, foi o trânsito entre variados ambientes musicais (escolas, universidades, orquestras, corais, conjuntos de câmara, bandas de baile, bandas militares, conjuntos sertanejos, grupos de jazz, rock, pop e música instrumental, escolas de samba, shows, música da noite e publicitária, teatros, bares e estúdios...) que me permitiu tomar contato com os mais variados tipos de discurso sobre a Harmonia, e com diferentes concepções e pensamentos que se tem sobre essa matéria.

Em meio a essa multiplicidade de fazeres e dizeres sobre a matéria, é que nasce a concepção que se propõe aqui, que é um

¹ No original: "Outrora na minha juventude experimentei o que tantos jovens experimentaram. Tinha o projeto de, no dia em que pudesse dispor de mim próprio, imediatamente intervir na política". Quem assim escreve, em cerca de 354 a.C., é o setuagenário Platão, numa de suas cartas - a carta VII, endereçada aos parentes e amigos de Dion de Siracusa. PLATÃO *Diálogos*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os Pensadores) . p. VI.

tipo de pensamento que se posta justamente entre a Harmonia de escola e a Harmonia da prática contemporânea. Esse momento é o da oportunidade orientada de formulação, exposição e defesa acadêmica de um tipo de pensamento que se tem sobre a Harmonia. Pensamento que é comum a uma parcela bastante expressiva da comunidade musical brasileira mas que, generalizando, pouco encontra espaço dentro do universo acadêmico.

Neste trabalho, estão registrados procedimentos comuns entre os chamados *músicos populares*, que tocam de "ouvido". Esses músicos adquirem seus conhecimentos também de "ouvido", de forma oral e informal, e sem sequer pensar que estão exercendo uma tipo de relação de ensino/aprendizagem que, se por um lado é pouco metódica e formal, é por outro, para os que estão "enturmados" neste universo, bastante interessante e eficiente.

Este é um discurso sobre o conhecimento harmônico sobre o qual praticamente não se escreve nem se lê e que corre a revelia das escolas. É ainda de base artesanal e empírica, onde o músico investe os anos de sua vida observando, ouvindo e aprendendo aos poucos e desordenadamente, os procedimentos harmônicos da tonalidade.

Algumas das coisas que estão escritas aqui aprendi assim, sem a intermediação de textos nem de palavras, só de ouvir e de tocar. Algumas são coisas que sempre se ouve falar mas que não se encontra escrito em lugar algum. Outras estão formalizadas e escritas e são aqui contextualmente indicadas e/ou criticadas. Outras ainda, estão escritas mas não se encontram na prática, e são por isso avaliadas. Outras por fim, são "clichês" em uso sobre os quais ainda não se formalizou uma razão, são práticas sobre as quais ainda não se fala, e muito menos se escreve, mas que se ouve e se aplica.

DIAPASÃO

... pegue
aqui
o
lá.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
------------------	----

Primeira Unidade: Acordes Básicos

1. ACORDES BÁSICOS	13
1.1. a Tétrade como acorde básico	13
1.2. os cinco acordes básicos	14

Segunda Unidade: Funções Harmônicas

2. FUNÇÕES HARMÔNICAS	20
2.1. as três classes funcionais: "Tônica", "Dominante" e "Subdominante"	21
2.2. as três Progressões Harmônicas Básicas	23
2.2.1. a diferença específica entre os termos "função" e "acorde"	24
2.2.2. meios de preparação	26
2.2.3. transferência funcional dos tipos de " <i>Progressão Harmônica</i> "	26
2.2.4. outras variáveis	28

Terceira Unidade: Campo Harmônico Diatônico - Modo Maior

3. CAMPO HARMÔNICO DIATÔNICO - MODO MAIOR	30
3.1. classificação funcional do Campo Harmônico Diatônico - Modo Maior	30
3.2. área de abrangência funcional - Modo Maior	33
3.3. a seleção do acorde	35

Quarta Unidade: Campo Harmônico Diatônico - Modo Menor

4. CAMPO HARMÔNICO DIATÔNICO - MODO MENOR	37
4.1. restrições específicas	38
4.2. as caracterizações do I grau do Modo Menor	39
4.3. o "bIIImaj7" do modo menor - Acorde de Sexta Napolitana	40
4.4. classificação funcional do Campo Harmônico Diatônico - Modo Menor	42
4.5. área de abrangência funcional - Modo Menor	44
4.6. a Seleção do Acorde	45

Quinta Unidade: procedimentos cadenciais típicos

5. PROCEDIMENTOS CADENCIAIS TÍPICOS.....	46
5.1. o acorde cadencial de Dominante Quarta e Sexta.....	47
5.2. a Cadência Plagal	50
5.3 . a Cadência Frígia	52

Sexta Unidade: outros acordes sobre o V7 grau

6. OUTROS ACORDES SOBRE O V7 GRAU.....	54
6.1. o acorde Diminuto como Dominante	54
6.1.1. as capacidades de Inversão do acorde Diminuto	55
6.1.2. as capacidades de resolução de um acorde Diminuto	58
6.2. o acorde de Dominante Substituta - SubV7.....	61
6.2.1. tensões disponíveis para o acorde de V7 grau	62
6.2.2. a dupla interpretação das notas do Tritono de um V7.....	63
6.2.3. a dupla interpretação das demais notas de um V7.....	64
6.3. o acorde de Dominante com Quarta Suspensa - V7sus4.....	67
6.3.1. o uso de tensões sobre o V7sus4	67
6.3.2. o acorde de V7sus4 como Subdominante	69
6.3.3. o acorde de V7sus4 como Dominante	70
6.4. o acorde de Dominante Substituta com Quarta Suspensa - SubV7sus4	71
6.4.1. o acorde de SubV7sus4 como Subdominante	71
6.4.2. o acorde de SubV7sus4 como Dominante	72

Sétima Unidade: Meios de Preparação - Dominante

7. MEIOS DE PREPARAÇÃO - DOMINANTE	73
7.1. Dominante Secundária	75
7.1.1. acordes com quinta diminuta não possuem Meios de Preparação.....	77
7.1.2. Dominante Secundária do II grau do modo menor	79
7.1.3. Dominantes Secundárias do Campo Harmônico Diatônico	80
7.1.4. ritmo harmônico e Dominantes Secundárias	80
7.2. Dominante Estendida.....	82
7.2.1. sobre o uso seqüencial de Dominantes Estendidas	84
7.2.2. a Dominante Estendida da Dominante da Dominante no modo Menor.....	85

7.2.3. ritmo harmônico e Dominantes Estendidas.....	87
7.3. o acorde Diminuto como Dominante Secundária	88
7.3.1. acordes Diminutos como Dominantes Secundárias dos graus diatônicos	91
7.3.2. ritmo harmônico do Diminuto enquanto Dominante Secundária	92
7.4. o acorde Diminuto como Dominante Estendida.....	93
7.4.1. ritmo harmônico do Diminuto enquanto Dominante Estendida.....	95
7.5. o acorde de Dominante Substituta como Dominante Secundária	97
7.5.1. Dominantes Substitutas Secundárias do Campo Harmônico Diatônico	99
7.5.2. ritmo harmônico do SubV7 enquanto Dominante Secundária.....	99
7.6. o acorde de Dominante Substituta como Dominante Estendida.....	100
7.6.1. ritmo harmônico do SubV7 enquanto Dominante Estendida	101
7.7. o acorde de Dominante com Quarta Suspensa como Dominante Secundária	103
7.8. o acorde de Dominante com Quarta Suspensa como Dominante Estendida	104
7.9. o acorde de Dominante Substituta com Quarta Suspensa como Dominante Secundária	105
7.10. o acorde de Dominante Substituta com Quarta Suspensa como Dominante Estendida	106

Oitava Unidade: Meios de Preparação - Subdominante

8. MEIOS DE PREPARAÇÃO - SUBDOMINANTE.....	107
8.1. Subdominante Secundária - a estrutura cadencial [IIIm7 V7] →X.....	107
8.1.1. a estrutura cadencial [IIIm7 V7] → I	108
8.1.2. a estrutura cadencial [IIIm7 V7] →X.....	110
8.1.3. os [IIIm7 V7] →X do Campo Harmônico Diatônico	111
8.1.4. ritmo harmônico do [IIIm7 V7]→X.....	112
8.2. Subdominante Estendida - o acorde "Interpolado"	113
8.2.1. ritmo harmônico do acorde "Interpolado".....	115
8.3. o acorde de II relacionado à Dominante Substituta - o SubII.....	116
8.3.1. o SubII como Subdominante Secundária	116
8.3.2. ritmo harmônico do SubII enquanto Subdominante Secundária	119

8.3.3. o SubII como Subdominante Estendida.....	119
8.3.4. ritmo harmônico do SubII enquanto Subdominante Estendida	120
8.4. o acorde de V7sus4 como meio de preparação - Subdominante.....	122
8.4.1. o acorde de V7sus4 como Subdominante Secundária	122
8.4.2. o acorde de V7sus4 como Subdominante Estendida	123
8.5. o acorde de SubV7sus4 como meio de preparação - Subdominante.....	125
8.5.1. o acorde de SubV7sus4 como Subdominante Secundária	125
8.5.2. o acorde de V7sus4 como Subdominante Estendida	126

Nona Unidade: Empréstimo Modal

9. EMPRÉSTIMO MODAL.....	128
9.1. classificação funcional dos acordes de Empréstimo Modal	130
9.1.1. acordes da função S do modo Menor em uso como S do modo Maior.....	130
9.1.2. acorde da função D do modo Menor em uso como D do modo Maior.....	131
9.1.3. acordes da função T do modo Menor em uso como T do modo Maior.....	131
9.1.4. Campo Harmônico da tonalidade Maior	132
9.2. o uso dos acordes de Empréstimo Modal como novas regiões da tonalidade Maior.....	134
9.3. o uso dos acordes de Empréstimo Modal na Cadência Plagal.....	136
9.4. acordes de Empréstimo Modal como Meio de Preparação - Subdominante.....	138
9.5. o conjunto de acordes Maiores do Campo Harmônico da tonalidade Maior	141
9.5.1. a livre combinação dos graus do conjunto de acordes Maiores do Campo Harmônico Maior.....	142
9.5.2. a combinação dos graus do conjunto de acordes Maiores do Campo Harmônico Maior segundo modelos cadenciais típicos	143
9.5.3. o uso do conjunto de acordes Maiores do Campo Harmônico Maior com Pedal em T.....	144
9.5.4. o uso do conjunto de acordes Maiores do Campo Harmônico Maior com Pedal em D	144

9.5.5. o uso do conjunto de acordes Maiores do Campo Harmônico	
Maior com a sétima menor no baixo	144
9.5.6. o uso do conjunto de acordes Maiores do Campo Harmônico	
Maior com a nona maior no baixo - o formato X7sus4.....	145
9.5.7. o uso do conjunto de acordes Maiores do Campo Harmônico	
Maior em combinações das possibilidades anteriores	145
 Décima Unidade: Tópicos Especiais	
10. TÓPICOS ESPECIAIS.....	147
10.1. os acordes da região de Mediante	147
10.1.1. o uso dos acordes de Mediante como novas regiões da	
tonalidade Maior	150
10.1.2. as relações de terça Maior entre os acordes Maiores do	
modo Maior	150
10.2. Diminutos Auxiliares	153
10.2.1. o acorde Diminuto Auxiliar sobre o I grau do modo Maior	153
10.2.2. os acordes Diminutos Auxiliares de aproximação cromática	
descendente	154
10.3. outros acordes de Subdominante.....	155
10.3.1. o acorde de "IV7 blues"	155
10.3.2. o acorde de "#IVm7(b5)".....	157
10.4. generalização do princípio da Cadência de Engano.....	159
 CONCLUSÃO	 165
 BIBLIOGRAFIA.....	 169

Índice de Exemplos

Primeira Unidade: Acordes Básicos

<u>Exemplo 1</u> : as cinco tétrades básicas tendo a nota “dó” como Fundamental	14
---	----

Segunda Unidade: Funções Harmônicas

<u>Exemplo 2</u> : demonstração do uso de “ <i>Meios de Preparação</i> ” conectando as funções T, S e D.....	26
<u>Exemplo 3</u> : ilustração do princípio da transferência funcional do tipo de Progressão Harmônica	27

Terceira Unidade: Campo Harmônico Diatônico - Modo Maior

<u>Exemplo 4</u> : Campo Harmônico Diatônico na Tonalidade de Dó Maior	30
<u>Exemplo 5</u> : demonstração das opções de escolha funcional dentre os acordes do Campo Harmônico Diatônico do Modo Maior.....	36

Quarta Unidade: Campo Harmônico Diatônico - Modo Menor

<u>Exemplo 6</u> : Campo Harmônico Diatônico na Tonalidade de Dó Menor	37
<u>Exemplo 7</u> : caracterizações específicas do I grau do modo Menor	39
<u>Exemplo 8</u> : demonstração das opções de escolha funcional dentre os acordes do Campo Harmônico Diatônico do modo Menor	45

Quinta Unidade: procedimentos cadênciais típicos

<u>Exemplo 9</u> : exemplo de uso da “ <i>Cadência Frigia</i> ”	53
---	----

Sexta Unidade: outros acordes sobre o V7 grau

<u>Exemplo 10</u> : demonstração da derivação do “ <i>Diminuto</i> ” de seu V7 de origem	54
<u>Exemplo 11</u> : demonstração da serventia das inversões de um “ <i>Diminuto</i> ”	57
<u>Exemplo 12</u> : uso do <i>SubV7</i> na função de V7.....	66
<u>Exemplo 13</u> : diferentes configurações e variações de cifragens para o V7sus4	68
<u>Exemplo 14</u> : o uso do V7sus4 como Subdominante	70
<u>Exemplo 15</u> : o uso do V7sus4 como Dominante	70
<u>Exemplo 16</u> : o uso do SubV7sus4 como Subdominante.....	71
<u>Exemplo 17</u> : o uso do SubV7sus4 como Dominante.....	72

Sétima Unidade: Meios de Preparação - Dominante

<u>Exemplo 18</u> : o uso de “ <i>Dominantes Secundárias</i> ” no modo Maior.....	76
<u>Exemplo 19</u> : uso de “ <i>Dominantes Secundárias</i> ” no modo Menor.....	79
<u>Exemplo 20</u> : ritmo harmônico das “ <i>Dominantes Secundárias</i> ”	81
<u>Exemplo 21</u> : o uso da “ <i>Dominante Estendida</i> ” no modo Maior.....	83
<u>Exemplo 22</u> : o uso da “ <i>Dominante Estendida</i> ” no modo Menor	85
<u>Exemplo 23</u> : ritmo harmônico das “ <i>Dominantes Estendidas</i> ”	87
<u>Exemplo 24</u> : o acorde “ <i>Diminuto como Dominante Secundária</i> ” - modo Maior.....	89
<u>Exemplo 25</u> : o acorde “ <i>Diminuto como Dominante Secundária</i> ” - modo Menor.....	90
<u>Exemplo 26</u> : ritmo harmônico do acorde “ <i>Diminuto como Dominantes Secundária</i> ”	92
<u>Exemplo 27</u> : uso do “ <i>Diminuto como Dominante Estendida</i> ” no modo Maior	94
<u>Exemplo 28</u> : uso do “ <i>Diminuto como Dominante Estendida</i> ” no modo Menor	95
<u>Exemplo 29</u> : ritmo harmônico do acorde “ <i>Diminuto enquanto Dominante Estendida</i> ”	95
<u>Exemplo 30</u> : a aparição do “ <i>SubV7</i> ” como Dominante Secundária como resultado de um procedimento de condução de vozes.....	97
<u>Exemplo 31</u> : o uso de “ <i>SubV7 como Dominante Secundária</i> ” - modo Maior.....	98
<u>Exemplo 32</u> : o uso de “ <i>SubV7 como Dominante Secundária</i> ” - modo Menor.....	98
<u>Exemplo 33</u> : ritmo harmônico do (<i>SubV7</i>) Secundário.....	99
<u>Exemplo 34</u> : o uso seqüencial de “ <i>SubV7 Estendidos</i> ” intercalados com “ <i>V7</i> <i>Estendidos</i> ” - modo Maior.....	101
<u>Exemplo 35</u> : o uso seqüencial de “ <i>SubV7 Estendidos</i> ” intercalados com “ <i>V7</i> <i>Estendidos</i> ” - modo Menor.....	101
<u>Exemplo 36</u> : ritmo harmônico de “ <i>SubV7 Estendida</i> ”	102
<u>Exemplo 37</u> : o uso do “ <i>V7sus4 como Dominante Secundária</i> ”.....	103
<u>Exemplo 38</u> : o uso do “ <i>V7sus4 como Dominante Estendida</i> ”	104
<u>Exemplo 39</u> : o uso do “ <i>SubV7sus4 como Dominante Secundária</i> ”	105
<u>Exemplo 40</u> : o uso do “ <i>SubV7sus4 como Dominante Estendida</i> ”	106

Oitava Unidade: Meios de Preparação- Subdominante

<u>Exemplo 41</u> : o uso do [<i>IIIm7 V7</i>] → <i>I</i>	109
<u>Exemplo 42</u> : ritmo harmônico do [<i>IIIm7 V7</i>] → <i>X</i>	112
<u>Exemplo 43</u> : a Subdominante Estendida [<i>IIIm7 V7</i>] → (<i>V7/X</i>).....	113
<u>Exemplo 44</u> : demonstração do uso do acorde “Interpolado” em seqüências de	

<i>[IIIm7 V7]</i> como uma derivação do uso sequencial de <i>(V7) Estendidos</i>	114
<u>Exemplo 45</u> : ritmo harmônico do acorde “ <i>Interpolado</i> ”	115
<u>Exemplo 46</u> : o uso do <i>SubII</i> em preparações tipo <i>[IIIm7 V7]→I</i> ; <i>[IIIm7 SubV7]→I</i> ; <i>[SubIIIm7 V7]→I</i> e <i>[SubIIIm7 SubV7]→I</i> modos Maior e Menor	116
<u>Exemplo 47</u> : o uso do <i>SubII</i> em preparações secundárias para diferentes graus do Campo Harmônico Diatônico - modos Maior e Menor.....	118
<u>Exemplo 48</u> : ritmo harmônico do acorde <i>SubII</i> enquanto Subdominante Secundária.....	119
<u>Exemplo 49</u> : o uso do <i>SubII</i> em preparações estendidas para diferentes graus do Campo Harmônico Diatônico - modos Maior e Menor.....	120
<u>Exemplo 50</u> : ritmo harmônico do <i>SubII</i> Estendido	120
<u>Exemplo 51</u> : o uso do <i>V7sus4</i> como Subdominante em preparações secundárias - modos Maior e Menor.....	122
<u>Exemplo 52</u> : o uso do <i>V7sus4</i> como Subdominante em preparações estendidas - modos Maior e Menor.....	123
<u>Exemplo 53</u> : o uso do <i>SubV7sus4</i> como Subdominante em preparações secundárias - modos Maior e Menor.....	125
<u>Exemplo 54</u> : o uso do <i>SubV7sus4</i> como Subdominante em preparações estendidas - modos Maior e Menor.....	126

Nona Unidade: Empréstimo Modal

<u>Exemplo 55</u> : demonstração das opções de escolha funcional dentre os acordes do Campo Harmônico Maior = graus Diatônicos + graus de Empréstimo Modal.....	132
<u>Exemplo 56</u> : o uso dos acordes de Empréstimo Modal com novas regiões da tonalidade Maior	134
<u>Exemplo 57</u> : duas situações de emprego de acordes de Empréstimo Modal	137
<u>Exemplo 58</u> : o uso de acordes de Empréstimo Modal de função S enquanto Meio de Preparação.....	140
<u>Exemplo 59</u> : livre combinação dos graus do conjunto de acordes Maiores do Campo Harmônico Maior	142
<u>Exemplo 60</u> : progressão estabelecida a partir do modelo cadencial c) da Tabela 25.....	144
<u>Exemplo 61</u> : o uso do conjunto de acordes Maiores do Campo Harmônico Maior com Pedal em T	144

<u>Exemplo 62</u> : o uso do conjunto de acordes Maiores do Campo Harmônico Maior com Pedal em D.....	144
<u>Exemplo 63</u> : o uso do conjunto de acordes Maiores do Campo Harmônico Maior com sétima menor no baixo.....	145
<u>Exemplo 64</u> : o emprego do Campo Harmônico de acordes tipo X7sus4 em Dó Maior.....	145
<u>Exemplo 65</u> : combinação das possibilidades anteriores	146

Décima Unidade: Tópicos Especiais

<u>Exemplo 66</u> : o uso dos acordes de Mediente como novas regiões da tonalidade Maior.....	150
<u>Exemplo 67</u> : as relações de terça Maior entre os acordes Maiores do modo Maior.....	151
<u>Exemplo 68</u> : interpretação funcional de “ <i>Giant Steps</i> ” (1959), de John Coltrane	152
<u>Exemplo 69</u> : situações de uso do “ <i>Diminuto Auxiliar</i> ” sobre o I grau do modo Maior	153
<u>Exemplo 70</u> : o uso dos “ <i>Diminutos Auxiliares</i> ” na tonalidade Maior	154
<u>Exemplo 71</u> : o uso de “ <i>IV7Blues</i> ” para diferentes graus do Campo Harmônico”.....	156
<u>Exemplo 72</u> : o uso do “ <i>#IVm7(b5)</i> ” como S principal da tonalidade Maior.....	158
<u>Exemplo 73</u> : o modelo matriz para a generalização da Cadência de Engano - V7→ VIm7	160

Índice de Quadros

Primeira Unidade: Acordes Básicos

<u>Quadro 1</u> : demonstração gráfica da permutação dos intervalos de terça	15
<u>Quadro 2</u> : demonstração gráfica do processo de alteração cromática descendente das notas que geram as diferenças tipológicas entre as cinco tétrades básicas.....	15
<u>Quadro 3</u> : comparação vocabular entre os “ <i>Acordes Básicos</i> ” e as configurações acordais em uso.....	16

Segunda Unidade: Funções Harmônicas

<u>Quadro 4</u> : ilustração demonstrativa das relações de “domínio / contradomínio” entre as funções de “repouso” e “movimento”	21
<u>Quadro 5</u> : ilustração conceitual meta-vocabular das relações funcionais.....	22
<u>Quadro 6</u> : as três “ <i>Progressões Harmônicas Básicas</i> ”	23

Terceira Unidade: Campo Harmônico Diatônico - Modo Maior

<u>Quadro 7</u> : demonstração gráfica da coincidência das notas constitutivas e das relações de vizinhanças de terça entre as tétrades na tonalidade de Dó Maior	33
<u>Quadro 8</u> : ilustração demonstrativa das relações entre os níveis da “ <i>Combinação de Funções</i> ” e da “ <i>Seleção de um Acorde</i> ”	36

Quarta Unidade: Campo Harmônico Diatônico - Modo Menor

<u>Quadro 9</u> : demonstração gráfica da coincidência das notas constitutivas e das relações de vizinhança de terça entre as tétrades da tonalidade de Dó Menor	44
--	----

Sexta Unidade: outros acordes sobre o V7 grau

<u>Quadro 10</u> : demonstração das capacidades de inversão do acorde “ <i>Diminuto</i> ”	56
<u>Quadro 11</u> : regras de resolução do “ <i>Diminuto</i> ” sobre o I grau	57
<u>Quadro 12</u> : demonstração dos 3 únicos acordes “ <i>Diminutos</i> ” possíveis no total cromático	58
<u>Quadro 13</u> : demonstração das capacidades de resolução de um único acorde “ <i>Diminuto</i> ” em 8 tonalidades e/ou acordes diferentes	59
<u>Quadro 14</u> : localização das tensões disponíveis para X7 a partir das notas de sua tétrade básica	63

<u>Quadro 15</u> : o estabelecimento do SubV7 a partir da dupla interpretação das notas de um Trítono	64
<u>Quadro 16</u> : demonstração da correspondência geométrica entre as notas de um V7 e seu respectivo SubV7.....	66

Sétima Unidade: Meios de Preparação - Dominante

<u>Quadro 17</u> : transferência funcional do eixo de referência “T” na progressão “S→D→T”, para o eixo de referência “X” na progressão “(S)→(D)→X”	74
<u>Quadro 18</u> : o acorde “ <i>Diminuto como Dominante Secundária</i> ”, sua derivação de um (V7) Secundário e suas quatro inversões possíveis.....	89
<u>Quadro 19</u> : seqüências de cromatismo descendente provocadas pelo uso do “ <i>Diminuto como Dominante Estendida</i> ”	93
<u>Quadro 20</u> : seqüências de <i>quintas justas</i> e/ou de <i>cromatismo descendente</i> provocadas pelo uso do “ <i>SubV7 como Dominante Estendida</i> ”	100

Oitava Unidade: Meios de Preparação- Subdominante

<u>Quadro 21</u> : demonstração das relações de preparação estendida através do <i>SubII</i>	119
--	-----

Décima Unidade: Tópicos Especiais

<u>Quadro 22</u> : estado do Campo Harmônico na tonalidade Maior	150
<u>Quadro 23</u> : origem e classificação funcional dos acordes do Campo Harmônico na tonalidade Maior	151
<u>Quadro 24</u> : demonstração das notas em comum entre <i>IIIm7</i> , <i>IVmaj7</i> e <i>#IVm7(b5)</i>	157

Índice de Tabelas

Primeira Unidade: Acordes Básicos

<u>Tabela 1</u> : “ <i>Acordes Básicos</i> ” - designação dos acordes, definição de suas estruturas intervalares e cifragens correspondentes	15
--	----

Terceira Unidade: Campo Harmônico Diatônico - Modo Maior

<u>Tabela 2</u> : tipologia das tétrades do Campo Harmônico Diatônico na Tonalidade Maior	30
<u>Tabela 3</u> : classificação funcional dos acordes do Campo Harmônico Diatônico do modo Maior	31
<u>Tabela 4</u> : demonstração das áreas de abrangência funcional de T, S e D na tonalidade de Dó Maior.....	34

Quarta Unidade: Campo Harmônico Diatônico - Modo Menor

<u>Tabela 5</u> : tipologia das tétrades do Campo Harmônico Diatônico na Tonalidade Menor	37
<u>Tabela 6</u> : conjunto de acordes diatônicos em uso no modo Menor.....	42
<u>Tabela 7</u> : classificação funcional dos acordes do Campo Harmônico Diatônico do modo Menor	42
<u>Tabela 8</u> : demonstração das áreas de abrangência funcional de T,S e D na tonalidade de Dó Menor.....	45

Quinta Unidade: procedimentos cadênciais típicos

<u>Tabela 9</u> : situações de uso do acorde cadencial de “ <i>Dominante Quarta e Sexta</i> ”	49
<u>Tabela 10</u> : situações de uso da “ <i>Cadência Plagal</i> ”	53

Sexta Unidade: outros acordes sobre o V7 grau

<u>Tabela 11</u> : tensões disponíveis para o acorde de X7	62
--	----

Sétima Unidade: Meios de Preparação - Dominante

<u>Tabela 12</u> : “ <i>Dominantes Secundárias</i> ” do Campo Harmônico Diatônico - modos Maior e Menor.....	80
<u>Tabela 13</u> : acordes “ <i>Diminutos como Dominantes Secundárias</i> ” dos graus do Campo Harmônico Diatônico - modos Maior e Menor.....	91

Tabela 14: “Dominantes Substitutas Secundárias” dos graus do Campo Harmônico - modos Maior e Menor.....	99
--	----

Oitava Unidade: Meios de Preparação- Subdominante

Tabela 15: critério de diatonismo relativo à “X” para a escolha do tipo acordal do “II” em um $[II m7 V7] \rightarrow X$	110
Tabela 16: $[II m7 V7] \rightarrow X$ do Campo Harmônico Diatônico - modos Maior e Menor.....	111
Tabela 17: combinatórias das preparações $[II m7 V7] \rightarrow I$ e $[SubII m7 SubV7] \rightarrow I$	116
Tabela 18: as preparações tipo $[SubII m7 V7] \rightarrow X$; $[II m7 SubV7] \rightarrow X$ e $[SubII m7 SubV7] \rightarrow X$ do Campo Harmônico Diatônico - modos Maior e Menor.....	117

Nona Unidade: Empréstimo Modal

Tabela 19: acordes de Empréstimo Modal com função de S.....	130
Tabela 20: acorde de Empréstimo Modal com função de D.....	131
Tabela 21: acordes de Empréstimo Modal com função de T.....	131
Tabela 22: ampliação do vocabulário de S na “Cadência Plagal” através de acordes de Empréstimo Modal.....	136
Tabela 23: o uso de acordes diatônicos + “Empréstimo Modal” + SubII + V7sus4 + SubV7sus4, como S em preparações tipo $[II m7 V7] \rightarrow X$ para os acordes maiores do Campo Harmônico - modos Maior e Menor.....	138
Tabela 24: o conjunto de acordes Maiores do Campo Harmônico Maior = acordes diatônicos + acordes de Empréstimo Modal.....	142
Tabela 25: a combinação dos graus do conjunto de acordes Maiores do Campo Harmônico Maior segundo três modelos cadenciais típicos.....	143
Tabela 26: formatação dos acordes Maiores do modo Maior em acordes tipo X7sus4.....	145

Décima Unidade: Tópicos Especiais

Tabela 27: os acordes que mantêm correspondências de terça com o I grau do modo.....	
Tabela 28: acordes “Diminutos Auxiliares” de aproximação cromática descendente.....	154
Tabela 29: os acordes de S do modo Maior.....	158
Tabela 30: potencial de combinações de graus funcionalmente disponíveis na tonalidade como um todo.....	161

Lista de Símbolos

Funções Harmônicas	T	Tônica
	S	Subdominante
	D	Dominante

Graus	I, II, III, IV, V, VI e VII	os acordes sobre cada grau da escala são indicados por algarismos romanos.
	bII	o sinal “b” (bemol) indica que a fundamental deste acorde se encontra meio tom abaixo da situação diatônica do grau indicado.
	#IV	o sinal “#” (sustenido) indica que a fundamental deste acorde se encontra meio tom acima da situação diatônica do grau indicado.

Tipologia de Acordes	Xmaj7	acorde maior com sétima maior.
	X7	acorde maior com sétima menor
	Xm7	acorde menor com sétima
	Xm7(b5) ou XØ	acorde menor com sétima menor e quinta diminuta ou acorde meio-diminuto.
	Xº	acorde diminuto

Cifras de Acordes	A	acorde de Lá
	B	acorde de Si
	C	acorde de Dó
	D	acorde de Ré
	E	acorde de Mi
	F	acorde de Fá
	G	acorde de Sol

Tensões	7	sétima menor
	maj7	sétima maior
	9	nona maior
	b9	nona menor
	#9	nona aumentada
	#11	décima primeira aumentada
	b13	décima terceira menor
	#5	quinta aumentada
	b5	quinta diminuta

Inversões	X/Y	onde “X” é a Fundamental do acorde e “Y” é a nota que está no baixo.
-----------	-----	--

Tonalidades	Dó Maior	Indicação por extenso em maiúscula
	Dó Menor	Indicação por extenso em maiúscula

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

O estudo da Harmonia, entendido enquanto uma abordagem as montagens e configurações dos acordes, bem como o tratamento das maneiras pelas quais esses acordes se conectam e se relacionam na Tonalidade, é uma tema maior dentro do universo musical. Esse tema capital, do modo de ser e de se comportar dos acordes entre si, aparece novamente aqui, desta vez formatado em uma dissertação de mestrado.

Frente a grandeza aberta pelos assuntos dessa disciplina, o convite à uma delimitação do problema de pesquisa, a ser sujeito dessa investigação, se impõe. Interessa primeiramente à presente dissertação, um direcionamento às questões das *técnicas envolvidas no ato de se fazer Harmonia*. Importa a manufatura, o artesanato e o uso efetivo da Harmonia para a realização musical. Neste sentido, estamos buscando as respostas para um "*como se faz isso?*".

Recortando ainda mais, sinalizamos que, dos ainda muito variados detalhes técnicos envolvidos numa *realização prática* da Harmonia, o que especificamente nos cabe aqui investigar são *quais das maneiras pelas quais os acordes se relacionam, que permitem uma normatização sistêmica*. Focalizamos a prática, pois abordamos a ação de se levar a efeito. Como a prática envolve sempre processos de escolha, esta pesquisa procura localizar a *razão da decisão* de quem age. Procura formalizar, em um corpo teórico, aquelas regras e condutas gerais que, no exercício da prática harmônica, dirigem o processo pelo qual um possível acorde determinado, preferentemente a outros, é escolhido e inserido numa combinação seqüencial de acordes.

Esse juízo prático da opção, é justamente o que aproxima o tema desta pesquisa ao âmbito da música popular. Pois aí, a Harmonia Tonal se mantém como técnica, estética e arte em ação. No corpus da música popular, a pergunta "*qual acorde pode ser colocado aqui?*" é da rotina, é necessária e tem sentido claramente aplicativo. É uma questão que, ao ser colocada, pode ser respondida com esse caráter eminentemente prático da escolha.

Dessa investigação à prática, resulta uma dissertação de natureza prioritariamente *descritiva* pois, o que fazemos aqui, é uma *exposição circunstanciada das relações de combinação entre os acordes*, na perspectiva do usuário da Harmonia Tonal. É um relato minudente, que observa e formaliza o funcionamento destas relações, a partir da prática exercida por uma consciência coletiva em um determinado momento epocal.

Ao procurar *descrever* o estado da Harmonia *em uso* na música popular, essa investigação toma características de ser também de natureza *sincrônica*. Pois, procura detectar as relações entre as coisas existentes e sistematizar as relações entre termos que *atualmente*, são coexistentes. Em detrimento de uma pesquisa histórica, onde o estudo do fenômeno harmônico se dá pela relação com os fatos que o precederam ou o sucederam ao longo das transformações do percurso da cultura, este trabalho se preocupa menos com o processo pelo qual a Harmonia se estabelece e se modifica, para tentar saber o modo como, neste momento, ela funciona¹.

Esta aplicação de uma abordagem *sincrônica* e *descritiva* na investigação de uma prática da Harmonia, se fundamenta em dois argumentos principais.

Primeiro porque de fato, para o indivíduo que usa a Harmonia como veículo de comunicação e de atuação profissional, os aspectos diacrônicos, de uma consciência histórica da sucessão dos fatos da Harmonia, são menos urgentes. Uma etimologia que trate das origens dos acordes, não lhe é uma preocupação central no momento da ação. O que conta, no momento da escolha, é o conjunto de acordes e de suas aplicações que o sujeito conhece e domina de pronto. Como a ênfase deste trabalho recai justamente sobre o momento específico dessa escolha, a abordagem *sincrônica* ganha pertinência por ser uma observação que respeita a qualidade principal dessa ação, que não é a preocupação com a filologia da Harmonia, e sim, a *eficiência no domínio e atualização de um repertório de procedimentos harmônicos*.

¹ Em um sentido contrário e complementar ao que estamos propondo nessa dissertação, uma ótica histórica sobre a Teoria da Harmonia nos é oferecida por La Motte: na apresentação de seu texto escreve que "La importancia de este libro reside fundamentalmente en su visión histórica...". O autor percorre as transformações que a Harmonia vem sofrendo ao longo dos últimos quatrocentos anos em um roteiro que vai de "Lasso y Palestrina hasta Messiaen, passando por Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Debussy y Schoenberg." LA MOTTE, D. *Armonia*. Barcelona: Labor, 1993. p.VII.

Segundo porque, a presente concepção fundamenta-se na noção de que o sistema harmônico tonal é arbitrário. As relações entre acordes, seus usos e capacidades expressivas, justamente por serem da ordem da convenção, estão continuamente sendo afetadas pelas contingências do fruir histórico, estético, estilístico e técnico que se processa ao longo do tempo. Fossem essas relações de lei natural, e não artificiais e construídas, a arte da Harmonia teria como resistir à ação transformadora da história. No entanto, as relações entre os acordes são radicalmente incapazes de se defender dos fatores que deslocam, ao longo do uso, suas configurações, suas pertinências e seus valores expressivos. Porque são arbitrárias e convencionais, as relações entre os acordes estão totalmente sujeitas à cultura. Assim, quando tentamos estabelecer uma lógica para as relações acordais, deparamo-nos com o fato de que elas não se fixam, antes, confrontam-se em estados diferentes.

Então, se desejamos normatizar sistemas controláveis e estáveis para as relações entre os acordes, somos obrigados a traçar um corte que, por assim dizer, breque em algum momento a história da Harmonia. É exatamente por ser uma entidade eminentemente histórica, que uma descrição da prática da Harmonia exige prioritariamente (mas não exclusivamente) uma abordagem a - histórica, isto é: *sincrônica*².

A questão de pesquisa e seus termos

Posto as delimitações desta investigação a questão da pesquisa que se coloca à nossa frente, pode ser assim formulada: ***Na Harmonia Tonal, em uso na música popular, quais as relações de combinação entre acordes que são passíveis de definição?***

² Salientamos no entanto que, entendemos que o *descritivo/sincrônico* e o *histórico/diacrônico* não são abordagens excludentes do ponto de vista de nosso objeto de estudo, repetindo: *a atual prática da Harmonia Tonal na música popular*. São apenas tipos de operações distintas executadas pelo pesquisador. Deste modo, não nos poupamos em introduzir considerações histórico/diacrônicas na descrição do estado da Harmonia, quando estas são importantes para a fundamentação de alguma das práticas atuais. Mas, que não se espere encontrar aqui uma narrativa da história da Harmonia da música popular. Estamos considerando então que, a *descrição sincrônica* do estado das relações de combinações entre os acordes, não é radicalmente estática. Pois nela coexistem relações antigas que se mantém, relações atuais, relações que vão caindo em desuso e relações em estado nascente.

Nesta questão, entendemos por "*definição*", a descrição conceptual das relações de combinação entre os acordes que podem ser normatizadas por uma regra geral de uso e, a demonstração de quais dessas relações, podem ser racionalmente controladas e explicadas frente a uma lei.³

Sobre o termo "*relações de combinação*", existe na disciplina Harmonia, um duplo entendimento possível, e ambos principais. Por um lado, quando um acorde antecede ou sucede um outro, entre as notas constitutivas de ambos se estabelecem conexões e enlaces. Este é um entendimento que se poderia ter do termo "*relações de combinação*". Seria o que, no jargão técnico da disciplina, é chamado comumente de "condução de vozes", ou seja: aquele domínio da Harmonia que trata das *técnicas de encadeamento dos acordes no que tange aos movimentos melódicos (lineares) que as notas constitutivas desses acordes executam quando se combinam*⁴. Salientamos de ante mão que, para os efeitos da presente investigação, não é esse o entendimento que se tem do termo "*relações de combinação*".

Em nossa questão de pesquisa, por outro lado, o que está se entendendo por "*relações de combinação*" entre acordes, são as características transitivas existentes na passagem de um acorde (*observado como um bloco, como uma unidade harmônica mínima e indivisível*) para um outro acorde. Atentos aos ensinamentos de Schoenberg, datados já de 1920, de que "...um tratado de harmonia deve falar só de sucessões harmônicas e não de condução de vozes..."⁵, o que aqui está sendo focado é aquilo que

³ O termo "*definição*" está sendo entendido como um *princípio genérico*, uma tentativa de precisar e declarar objetivamente quais as principais maneiras de se conectar os acordes. É uma *opinião* sobre "como", "quando" e "porque" as mais freqüentes seqüências de acordes acontecem. É uma determinada compreensão deste fenômeno. Uma explicitação formal de um tipo particular de pensamento, que se tem sobre esse assunto. A "*definição*" é um modelo de simulação, que permite enxergar o que pode acontecer no relacionamento entre os acordes. Procura indicar quais destas relações podem ser tratadas como simplificações ou idealizações das inúmeras possibilidades de combinação existentes no fato musical. Essa lei geral, esses modelos de referência, são obtidos ao se levar ao limite as características de uso próprias dos acordes, como se pretende demonstrar ao longo deste trabalho. A "*definição*" é uma antecipadora, uma ferramenta de previsão. É uma referência que nos auxilia a escolher e aplicar determinada progressão de acordes, à luz das progressões já experimentadas.

⁴ Neste domínio estão incluídas as temáticas de "*posição*", "*disposição*", "*inversão*", "*cruzamento*", "*dobramento*", "*distância entre as vozes*", "*movimentos paralelos, diretos, oblíquos e contrários*", "*preparação e resolução de determinadas notas*", "*notas auxiliares*", "*dissonâncias*", "*quintas e oitavas paralelas*" e outros conceitos similares, normatizados pelas regras de escritura da Harmonia Tonal.

⁵ SCHOENBERG, A. *Tratado de Armonia*. Madrid: Real Musical, 1920. rodapé da p. 129. Se, em seu "Tratado...", Schoenberg não consegue ser totalmente fiel ao seu próprio dizer, notamos que, posteriormente, em SCHOENBERG, A. *Funciones Estructurales de La Armonia*. Barcelona: Labor, 1990, as questões de "condução de vozes" estão radicalmente excluídas.

no jargão da disciplina comumente se chama de "progressão harmônica"⁶. Isto é: o que nos cabe aqui investigar, são apenas os tipos de relacionamentos que podem se processar, quando se deseja combinar seqüencialmente os acordes na música popular.

Embora seja possível polemizar sobre os limites e as validades do termo "*música popular*", não há intenção alguma de abrir essa discussão nesse trabalho⁷. Sabedores das dificuldades que um termo assim pode causar a um trabalho acadêmico, corremos no entanto o risco de pedir a devida licença para o uso, também aqui, daquele sentido coloquial que comumente fazemos do termo "*música popular*". Pois, acreditamos que esse entendimento (malgrado ser um tanto impreciso, genérico, e se mostre sempre entre limites tênues e ambíguos) é bastante suficiente para as intenções de um trabalho que aborda não a "*música popular*" em si, e sim, as relações de combinação entre acordes na Harmonia Tonal que se processam na prática da "*música popular*". Então, quaisquer entendimentos que se tenha sobre "*música popular*" (diríamos até do termo "*música*") que resguarde o *harmônico*, o *tonal*, e em especial, a possibilidade da intervenção pessoal na *escolha das harmonias*, é compatível às abrangências desta dissertação.

Em nossa questão de pesquisa o termo "*em uso*" procura sinalizar a validade epocal do corte que pretendemos em nossa investigação. Nesse sentido, o "*em uso*", pretende delimitar o contemporâneo, ou seja, pretende dar conta dos empregos que se faz dos procedimentos da Harmonia Tonal na música popular de nossa época⁸. Dessa forma, se fossemos delimitar o espaço de época, de lugar e de sujeitos agentes, que

⁶ Ou de "concatenação harmônica", ou de "seqüência de acordes".

⁷ O que está em foco aqui não é a questão de se saber o que é *música popular* e o que não é. Esse é um trabalho sobre o como é que se faz Harmonia. O que nos interessa na *música popular*, não é exatamente o que ela tem ou deixa de ter de "popular", e sim, o que ela tem de *tonal*, de *harmônico* e, sobretudo, daquele espaço de opção e intervenção que a "*música popular*" nos dá para o exercício e a reflexão sobre um fazer seqüências de acordes, que pode ser manuseado, gerido e administrado por nós mesmos.

⁸ Acreditamos que estabelecer um exato valor de contemporaneidade para esse "*em uso*", traz consigo a dificuldade de que, por mais que se estabeleçam valores objetivos, o estado da Harmonia Tonal do nosso tempo continuará a transcender limites precisos na história e se relacionar de fato, com todas as outras idades anteriores a nossa. Nossa época admite todas as práticas harmônicas tonais das outras épocas, sem no entanto, ser cuidadosa para com as datas, os lugares, os estilos e as teorias. As coisas simplesmente estão aí e podem ser usadas. Muito embora, recaia ainda sobre o termo "*em uso*" a complexa missão de, a um só tempo, delinear nessa pesquisa o "quando se usa", o "onde se usa" e o "quem usa", gostaríamos de, se possível, manter aqui também, o significado coloquial deste verbo, sinalizando apenas o essencial para a conceituação específica desta expressão no circunscrito à esse texto.

pretendemos mais especificamente focalizar nesta pesquisa, poderíamos indicar, a grosso modo, três gigantescos fenômenos artísticos e culturais que, em linhas gerais, moldam a presente concepção da Harmonia da música popular contemporânea:

Primeiro, a Harmonia centro-européia, notadamente dos povos nórdicos, germânicos e eslavos, caracteristicamente urbana, de fundo clássico-romântico, que nos primeiros vinte ou trinta anos do nosso século, distribui a erudita tradição tonal européia em um conjunto de procedimentos harmônicos que agora, estão totalmente disponíveis para o vulgo. Esses músicos "mestres" do ofício harmônico, se entranharam na indústria cultural emergente (*disco, rádio e cinema*) distribuindo e catequizando este gosto musical e este saber altamente elaborado, para todo o novo mundo, onde justamente, o conceito contemporâneo de música popular vem nascer e se estabelecer.

Segundo, a Harmonia norte americana, notadamente daquela parcela da população ligada ao Jazz, ao Gospel, ao Blues, ao Rock e ao Pop. Também caracteristicamente urbana, essa convulsão técnica, artística e cultural manteve durante esse século ativas relações com aquele fazer harmônico centro-europeu, e estabeleceu uma prática harmônica própria e singular.

Terceiro, a Harmonia da música popular feita no Brasil, notadamente daquela parcela da população ligada à seresta, à marchinha, ao choro, à valsa, ao samba, a bossa, e de uma forma geral, à música popular brasileira. Mais uma vez, também caracteristicamente urbana, a inteligência tonal e harmônica que aqui se desenvolveu ao longo do século XX, soube dialogar com autonomia com a tradição harmônica européia e com a paralela prática harmônica norte-americana, e alcançou, por sua vez, notáveis qualidades musicais em suas próprias realizações.

De uma maneira simples e direta, mas não falsa, poderíamos então sintetizar que: a validade epocal do termo "*em uso*", presente em nossa questão de pesquisa, engloba aqueles músicos que atuam e/ou atuaram ao longo deste nosso século, no velho e no novo mundo, e se dedicam e/ou se dedicaram a aplicação da Harmonia Tonal à música popular, numa visão de quem pensa essa prática a partir da segunda metade da década de oitenta.

Definir o termo "*Harmonia Tonal*" é tão simples quanto complicado, tão desnecessário quanto fundamental. Simples e desnecessário porque, esse termo indica um determinado tipo de fazer musical que é conhecido e utilizado por todos. Nesse sentido comum, tanto para os músicos quanto para os não músicos, o termo "*Harmonia Tonal*" se confunde até mesmo com o próprio termo "música"⁹. Não fosse o problema da metonímia, recorrente em praticamente todas as definições sobre esse termo (que é o hábito que se tem de falar da "*Harmonia Tonal*", através das "datas/lugares" e/ou através dos "nomes das pessoas/músicos") esse sentido que usamos no dia a dia, por ser tão simples e comum, seria aqui também, totalmente suficiente. No entanto, é exatamente por esse hábito de definir os sons por "símbolos", "relações", "datas" e nomes dos "homens"¹⁰, que é tão complicado e fundamental tentar, mais uma vez aqui, definir o termo "*Harmonia Tonal*". Especialmente aqui porque, para a presente concepção, a "idade" da "*Harmonia Tonal*", não é aquela comumente delimitada pelos escritos sobre a matéria. Estamos discordando das principais barreiras delimitadoras, simbolizadas pelos nomes dos músicos maiores que "fizeram" a "*Harmonia Tonal*" (por exemplo: "Monteverdi → Debussy"; ou "Bach → Wagner"). Sendo assim, um pequeno, mas fundamentalmente importante, esclarecimento sobre o âmbito da validade histórica, técnica e estética do termo, ainda tem que ser feito aqui.

Considera-se que o período histórico onde a "*Harmonia Tonal*" pode ser entendida como uma prática comum e portanto, o período para o qual este conceito é válido, é a época que abrange dos inícios do Barroco até os finais do século passado e/ou inícios do nosso século¹¹. Essa opinião sobre a idade tonal marca *todo o discurso moderno* sobre a música. Para os modernos a "*Harmonia Tonal*" é uma etapa histórica vencida e superada. Como reflete Vattimo, a aguda consciência dos modernos do

⁹ Já que as outras "músicas", que escapam ao coloquialmente delimitado pelo harmônico e pelo tonal, recebem sempre termos complementares e explicativos tais como música "antiga", "modal", "renascentista", "atonal", "dodecafônica", "serial", "eletro-acústica", "aleatória", "oriental", "minimal", etc...

¹⁰ Ver a "Conferência na Juilliard" em CAGE, J. *De segunda a um ano*. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 96.

¹¹ Ao introduzir sua "tentativa de resumir uma definição geral de tonalidade" Wisnik coloca que a história da tonalidade "remonta em suas primeiras configurações ao século XV, já estabilizadas em 1722 (ano em que Rameau publica sua obra teórica e Bach o *Cravo bem temperado*) e cujo desenvolvimento e dissolução vemos processar-se pelo século XIX até o começo deste." WISNIK, J. M. *O Coro dos Contrários: a Música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, p. 133). Já o analista La Rue arrisca uma delimitação mais precisa e chega a citar as datas da tonalidade: 1680 até 1860 em LA RUE, J. *Análisis del Estilo Musical*. Barcelona: Labor, 1989. p. 40).

"consumar-se" das linguagens e "da impossibilidade de dizer ainda algo em estruturas tão carregadas de história"¹² (como o é a gramática harmônica da tonalidade que herdamos da tradição) marcou em demasia o pensamento sobre a "*Harmonia Tonal*" em nosso século. A tal ponto que, hoje esta arte é até considerada como um tipo de manufatura sonora muito importante enquanto documento cultural e histórico; enquanto produto de uma época passada em um "outro lugar", mas que em si mesma, esgotou-se.

Ressalvamos que, a concepção da validade histórica, técnica, estética e criativa da "*Harmonia Tonal*", presente nessa dissertação, *confronta-se abertamente* com esse ponto de vista acima delineado: acreditamos que, para aqueles que mantêm abertos seus ouvidos para a música popular, a época histórica da "*Harmonia Tonal*", ainda não acabou. Aqui, nossos ouvidos do após a modernidade, podem se manter atentos para a música que se faz hoje e facilmente constatar que a "*Harmonia Tonal*" se coloca legitimamente como arte para ofício, como prática artesanal viva e atualizada. Como um fato técnico, profissional, mercadológico e cultural; e como objeto estético instigante, válido e relevante.

Posto esta ressalva (para nós fundamental) podemos enfim, tentar definir o termo "*Harmonia Tonal*". Estamos usando o termo "*Harmonia Tonal*" com aquele mesmo significado que todo mundo usa. Ou seja, estamos falando da *formação e do encadeamento dos acordes* dentro do Sistema Tonal:

dito "*Harmonia*", porque trata da disposição bem ordenada das partes de um todo. Trata do estabelecimento de relações dispostas finalisticamente, e portanto articuladas em "progressão" e não amontoadas em "sucessão"¹³. "*Harmonia*" porque, as relações entre os acordes, e/ou aquelas constitutivas internas aos acordes, obedecem a critérios ético-hierárquicos de uma estética fundada no axioma de que: o belo é a ordem e a ordem é a beleza¹⁴;

¹² VATTIMO, G. *Métodos críticos e hermenêutica filosófica*. p.2. (tradução em fase de elaboração do Prof.: Dr. Régis Duprat, utilizado em suas aulas na disciplina "Ethos, Afetos e Poiesis" - UNESP/SP, 1º semestre de 1994).

¹³ "Uma *sucessão* não tem um propósito fixo; uma *progressão* pretende um objetivo definido." SCHOENBERG, A. *Funciones Estructurales de La Armonia*. p. 22.

¹⁴ Ou, como escreveu Schoenberg, "Isto parece misterioso e sem dúvida o é: que se faça algo porque a necessidade nos obriga e daí, sem que o quiséssemos, surja o belo; e vice-versa: que se tenha a sensação de fazer algo belo e este ao mesmo tempo satisfaça copiosamente uma necessidade". SCHOENBERG, A. *Tratado de Armonia*. p. 55).

dito "**Sistema**", para indicar uma ordem, e/ou um modo de discurso, que constitui seu todo apenas quando suas partes constitutivas exercem influência recíproca entre si. "**Sistema**", pois trata-se de um conjunto constituído de elementos, e/ou parâmetros musicais (forma, melodia, articulação, acentuação, dinâmica, ritmo, timbre, etc.), que implicam-se e deixam-se alterar uns pelos outros. A "**Harmonia**" pertence ao "**Sistema**", é como que um sub-sistema, pois seu efeito e impacto expressivo pleno, é resultante dependente de uma série de mútuas relações para com os demais parâmetros do "**Sistema**", no caso, o "**Tonal**".

dito "**Tonal**" porque, esses elementos e/ou parâmetros musicais só se ligam entre si, só se harmonizam e só se tornam um "**Sistema**" - ou seja, um todo completo nas suas partes e perfeito na sua ordem - posto a condição de que, todos esses parâmetros se remetam a um único princípio, que aparece como fundamento tônico do "**Sistema**". "**Tonal**" porque todos os dados musicais se organizam à volta de um único centro, culturalmente simbolizado pelo termo "Tonalidade". De [tonal + i + dade]¹⁵. Onde o "i" é uma letra que, "na lógica formal *aristotélica* é usada como símbolo da proposição particular afirmativa"¹⁶. E onde o [i + dade], formam "idade", termo que diz respeito à validade temporal, em que um determinado eixo tônico [tonal], ou seja de apoio, vigor, acento e referência, exerce poder de atração sobre todos os membros do "**Sistema**". Poder "**Tonal**" este que é finito e delimitado, pois possui uma "idade", que perdura até que se mude de tom (e se estabeleça uma outra "idade" para um outro eixo tônico) ou até que a peça musical, que é o universo de vigência do "tonos" (= força) de um Tom, termine.

A hipótese a verificar

Cabe indicar então, a hipótese que será objeto de verificação ao longo dessa dissertação. A saber: ***na Harmonia Tonal, é possível o estabelecimento de uma definição, onde as relações de combinação entre os acordes, são normatizadas***

¹⁵ Verbete "tonalidade" em AURELIO. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

¹⁶ Ver letra "i" em ABAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

independentemente das questões de condução de vozes. Essa é a hipótese central desta pesquisa pois, antes de mais nada, o que se experimenta aqui é uma radical dissociação para fins expositivos, destes dois fenômenos que, em qualquer situação de uso efetivo da Harmonia, são de fato indissociáveis¹⁷.

Essa hipótese favorece à observação da razão presente na escolha de um acorde numa seqüência de acordes, em detrimento porém, da observação à escritura da condução de vozes que monta e encadeia as notas desse acorde escolhido, para com o seu precedente e/ou seu subsequente. Tal conjectura¹⁸ se motiva na evidência de que, em ambos os domínios (seja no que diz respeito à *combinação seqüencial dos acordes*, quanto no que diz respeito ao *enlace individual de suas notas constitutivas*¹⁹) a prática harmônica se encontra hoje muitíssimo desenvolvida e elaborada.

Este volume de conhecimento armazenado, sem dúvida traz consigo os complicadores que a quantidade de conteúdos diversificados representa para os programas de ensino. Frente a isto, este projeto de pesquisa pretende propor a hipótese

¹⁷ Podemos remeter essa nossa disjunção binária ao que Pignatari chama de "Texto" (análogo ao que chamamos de "relações de combinação entre acordes") e "Contexto" (ao que chamamos de "condução de vozes") onde o autor escreve que: *"Claro que a demarcação entre os níveis só é nítida para efeitos de metalinguagem crítica e analítica; na realidade concreta, os níveis se inter-relacionam isoformicamente (de isoformismo = processo de identificação fundo-forma)".* PIGNATARI, D. *Informação linguagem e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1984. p. 29.

¹⁸ Uma referência teórica que ajuda a sustentar essa conjectura, é a analogia possível entre os termos de nossa oposição binária para com aquela dicotomia proposta pela lingüística de Saussure: associamos a "condução de vozes" ao conceito de "Parole" e, as ditas "relações de combinação" ao de "Langue". As "relações de combinação" (= Langue/Língua) tratam de uma realidade abstrata, formada por significados (= funções) e imagens acústicas (= os acordes/graus que podem assumir essas funções); A "condução de vozes" (= Parole/Fala) estabelece uma realidade concreta, manifesta pela realização (= audíveis) de fatos acústicos. Não obstante à distinção dicotômica, Saussure insiste sempre na interdependência desses dois constituintes da linguagem: "... esses dois objetos estão estreitamente ligados e se implicam mutuamente: a Langue (= "relações entre acordes") é necessária para que a Parole (= "condução de vozes") seja inteligível e produza todos os seus efeitos; mas esta, a Parole (= "condução de vozes"), é necessária para que a Langue (= "relações entre acordes") se estabeleça. O autor ainda adverte, "historicamente o fato da Parole (= "condução de vozes") vem sempre antes" pois é a fala (= Parole = "condução de vozes") que faz evoluir a língua (= Langue = "relações entre acordes"). As ditas "relações entre acordes" são a um só tempo "instrumento" e "produto" da "condução de vozes". SAUSSURE *apud* CARVALHO, C. *Para compreender Saussure*. Rio de Janeiro: Ed. Rio. p. 61/ 83.

¹⁹ Correndo o risco de deixar nossa hipótese demasiadamente embasada no ideário estruturalista _o que é um fato, embora nos pretendamos porém, não ser muito radicais_ poderíamos, ainda que novamente por analogia, vincular nossa binariedade ao que Chomsky e Greimas distinguem como: "modo de existência" (= "relação entre acordes") e "modo de manifestação" (= "condução de vozes"). No jargão da lingüística fala-se também em "forma de conteúdo" (= "relação entre acordes") e "forma de expressão" (= "condução de vozes"). Fala-se ainda em um "nível imanente ou de gramática profunda" (= "relação entre acordes") que se distingue de um "nível aparente ou gramática de superfície" (= "condução de vozes") CHOMSKY E GREIMAS *apud* SILVA, I. A. *Estruturação do universo lingüístico*. São Paulo: Cultrix, 1972. p. 26.

de que: *uma abordagem expositiva onde as "progressões de acordes" sejam estudadas independentemente das "regras tradicionais de escrita" pode beneficiar em eficiência o programa de ensino da disciplina Harmonia.*

A intenção é observar se essa dissociação tática, será capaz de oferecer uma visão globalizante e uma linha mestra geral sobre o comportamento do fenômeno tonal harmônico. Esse experimento de dissociação, fundamenta-se no entendimento que se tem de que:

A temática da "condução de vozes" trata daquilo que em Harmonia, consideramos como a parte "móvel"²⁰ desta arte:

- . *trata dos elementos de diversidade, da otimização de um desempenho e de uma realização; trata do ocasional, do variável e do momentâneo.*
- . *A "condução de vozes" trata da concretude de um estilo, é conjuntural, localizada e datada. Seus assuntos abordam os níveis de aparência (= audíveis) do fato harmônico.*

Nossa definição das "relações de combinação entre os acordes", trata daquilo que consideramos como a parte "fixa" desta arte:

- . *trata dos elementos de unidade, da otimização de uma competência e de uma instituição; trata do permanente, do constante e do duradouro.*
- . *Nossa "definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal" trata da abstração de um sistema, é estrutural, supra-local e atravessa as épocas. Seus assuntos abordam os níveis da essência (= sob a escritura) do fato harmônico.*

Que fique claro de antemão que, evidentemente o experimento de um programa expositivo baseado nessa hipótese, não se pretende como "substituto", ou "renovador", ou ainda "atualizador" dos atuais métodos de ensino da Harmonia. Qualquer músico sabe que precisamos do domínio dos vários aspectos da arte, e que, em isolado, nem um deles é suficiente para o fazer musical. O que temos aqui é mais uma *opinião*, que pretende ser cuidadosa e vir a se aliar ao diálogo acadêmico em torno desta disciplina que, de fato possui um imenso e requintado detalhamento de pormenores, mas que pode também (se a defesa dessa hipótese de pesquisa se confirma) ser observada pela ótica redutiva de um sistema macro.

²⁰ Os termos "móvel" e "fixo" são empregados aqui com aquele sentido elaborado por POUND, E. *Abc da literatura*. São Paulo, Cultrix. 1985. p. 156.

Objetivos

Enquanto objetivo geral, essa dissertação pretende ***formalizar um modelo expositivo teórico, que permita, no âmbito da prática atual da música popular de feitura harmônica e tonal, o estabelecimento de um controle efetivo, no exercício das relações de combinação entre os acordes.***

A relevância desse tipo de objetivo, diferente de uma grandiosa, revolucionária e nova teoria da Harmonia, toma importância por sua capacidade de favorecer a uma distribuição mediana do conhecimento nesta área. Se os supostos e a hipótese desta questão estiverem corretos e os resultados desta investigação forem positivos, poderão vir à contribuir para uma desmitificação e para uma libertação de uma parcela de desconhecido que, ainda hoje, ronda o ambiente do ensino e da aprendizagem musical.

Primeira Unidade:

ACORDES BÁSICOS

1. ACORDES BÁSICOS

1.1. a Tétrade como acorde básico

De uma maneira geral, o termo "acorde" é definido em Música como um *"conjunto de sons que se executa simultaneamente"*¹. Menos genericamente e delimitando a abrangência desta definição, o sentido da palavra "acorde" é atribuído ao resultado da *"combinação de dois ou mais intervalos harmônicos"*². No entanto, estritamente (no entendimento que aqui se propõe da Harmonia Tonal) um *conjunto de sons simultâneos*, ou uma *combinação de dois ou mais intervalos harmônicos*, só adquire a distinção de "acorde" quando os seus sons se enquadram em determinadas configurações de intervalos de terças maiores e menores. Essas configurações, denominadas "tríades", são a potencialidade harmônica principal do sistema tonal.

No âmbito da presente concepção da Harmonia Tonal em uso na música popular, destacamos que: adotamos a "tétrade" como o acorde básico. A "tétrade", é a unidade acordal mínima que fundamenta a razão teórica que aqui se expõe. Este acorde de quatro sons - daí o termo "tétrade" - é conseguido pela superposição de mais um intervalo de terça a "tríade"³. Em nosso contexto, a sétima (quarta nota resultante da

¹ ZAMACOIS, J. *Teoria da Música*. 2º volume. Barcelona: Labor, 1945. p. 48.

² PISTON, W. *Harmony*. London: Victor Gollancz LTD, 1991. p.12.

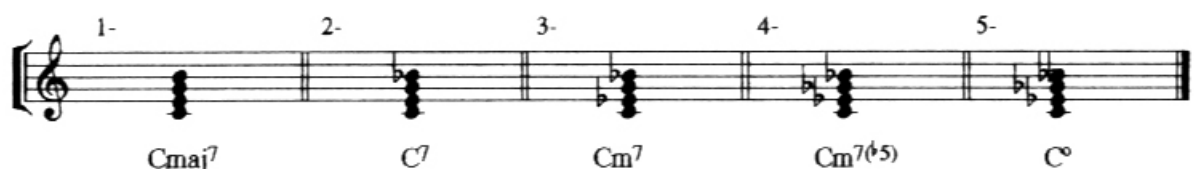
³ Esta postura teórica da adoção da sétima enquanto nota real (e não mais estranha, como nota integrante e não mais eventual) à constituição acordal mínima, deve-se ao entendimento que aqui se tem de que, as potencialidades e capacidades de um *sistema sintático não devem ser confundidas com as manifestações e maneirismos estilísticos*. Daí admitirmos que, do ponto de vista teórico, o *significado harmônico de um acorde não se altera pela presença ou ausência de sua sétima*. O que de fato se altera com a adição desta nota, é a expressão estilística manifesta. A relevância da aparição, ou omissão, dessa quarta nota, é da ordem da norma estética, da conduta ética e das razões das épocas e dos lugares e não das possibilidades gramaticais decorrentes da mecânica da superposição das terças. Em Rameau fica claro que essa potencialidade mecânica da superposição de terças (que vai adicionando a sétima, a nona, a décima primeira...) é conhecida da teoria da harmonia desde seus primórdios. Data de 1722 a publicação desta demonstração, quando Rameau indicou a possibilidade virtual da "tétrade" (= acorde de quatro notas com fundamental, terça, quinta e sétima) *sobre todos os graus da escala*. O autor chega ainda mais longe, e já enxerga uma prática que vai se banalizar somente agora, na música popular do século XX, ao demonstrar o que denomina de "Accord de Septième Superflue". Que é um acorde formado pela superposição das notas "ré+fá+lá+dó+mi+sol" ou seja, um acorde que chamaríamos em nosso jargão atual de "ré menor com sétima, nona e décima primeira"! Esse fato da história da teoria da Harmonia, ilustra nossa argumentação de que o "*sistema sintático*" (= a mecânica da superposição de terças), não se confunde com a "*manifestação estilística*" (juízo de valor variável entre dissonância/consonância das notas de um acorde). Pois no fato, observamos que: muito embora, a sintaxe de um acorde menor com todas essas dissonâncias, já pertença ao alcance teórico desde o Barroco, é o ideário ético, estético e estilístico do período que lhe veta o uso na arte. RAMEAU, J.F. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Paris: Meridiens Klincksieck -1986. p. 172 e p. 281.

operação de superposição de terças) deixa de ser entendida como uma dissonância adicionada ao acorde, e passa a ser interpretada como uma nota constitutiva e tão própria ao acorde quanto o é a Fundamental, a terça e a quinta. A "tétrade" está sendo entendida como uma configuração modelo, como uma matriz que serve de referência básica para todo o sistema. Está sendo admitida como uma reserva, um estoque, que pode funcionar *completo* (com suas quatro notas: Fundamental, terça, quinta e sétima), *incompleto* (sem a sétima, ou eventualmente, sem quaisquer outras de suas notas) ou ainda *mais do que completo* (quando outras notas são adicionadas à Tétrade: nona, décima terceira, décima primeira...) dependendo dos propósitos de seu uso⁴.

1.2. os cinco Acordes Básicos

Definimos por "*Acordes Básicos*" o conjunto das cinco tétrades-tipo utilizadas pela Harmonia Tonal na música popular. São aqueles únicos acordes que virão à assumir significado funcional próprio no sistema harmônico. Aqueles acordes que atuam ao nível da estrutura profunda deste sistema musical. Aquelas configurações de terças superpostas que sintetizam, enquanto classes, todas as possíveis manifestações referentes à acordes na Harmonia que, segundo suas combinações internas de intervalos, se distinguem com nomes particulares. Esse é o "stock taxionômico"⁵ de nossa posição teórica.

Exemplo 1: as cinco tétrades básicas tendo a nota "dó" como Fundamental



⁴ Estes propósitos são da ordem do circunstancial e extremamente diversificados, portanto, não podem figurar na estrutura mínima de um sistema. A classe funcional de um acorde é a mesma, estando ele ou não com sua respectiva sétima. A razão sistêmica que explica uma progressão tipo "I / IV / V / I", é rigorosamente a mesma estando esses acordes com ou sem, suas respectivas sétimas, tipo "Imaj7 / IVmaj7 / V7 / Imaj7". A evidente diferença manifesta-se em níveis de estilo e não de sintaxe.

⁵ De *taxionomia* = *classificação sistemática*.. "Para que uma configuração possa ser descrita como um acorde, é necessário defini-la a partir de um stock taxionômico dos acordes, proposto por uma teoria harmônica" NATTIEZ. op. cit. p. 248.

Tabela 1: “*Acordes Básicos*” - designação dos acordes, definição de suas estruturas intervalares e cifragens correspondentes

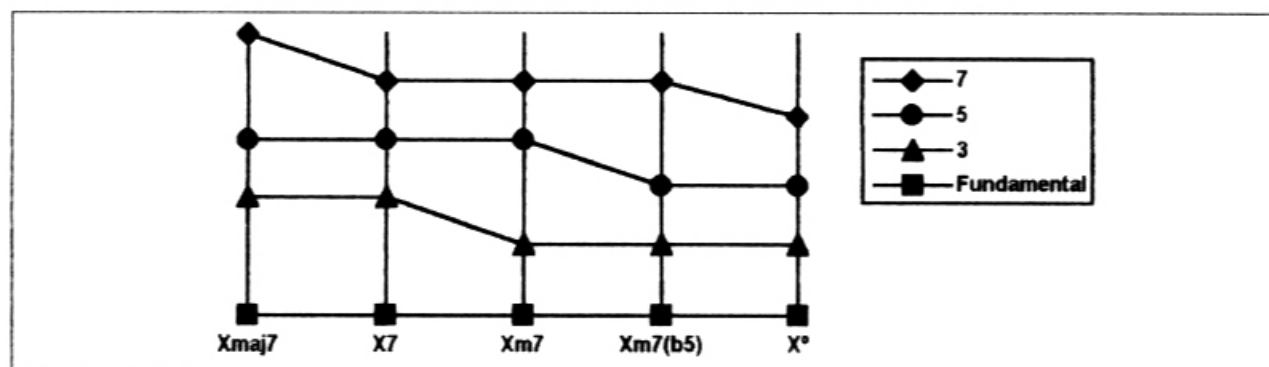
	Acordes Básicos (designação)	Estrutura	Cifra	Em Dó
1	Acorde Perfeito Maior com Sétima Maior	3M + 3m + 3M	xmaj7	Cmaj7
2	Acorde Perfeito Maior com Sétima Menor (ou “Dominante”)	3M + 3m + 3m	x7	C7
3	Acorde Perfeito Menor com Sétima Menor	3m + 3M + 3m	xm7	Cm7
4	Acorde Menor com Sétima Menor e Quinta Diminuta (ou “Meio Diminuto”)	3m + 3m + 3M	xm7(b5) ou xØ	Cm7(b5) ou CØ
5	Acorde Diminuto	3m + 3m + 3m	xº	Cº

Essa tipologia pode ser descrita graficamente, como no **Quadro 1**, onde as superposições das terças ilustram a espacialização de cada um dos cinco tipos de acordes. Note-se também, no **Quadro 2**, o caminho da alteração cromática descendente, percorrido por cada uma das notas em cada categoria de acorde.

Quadro 1: demonstração gráfica da permutação dos intervalos de terça

1) MmM	2) Mmm	3) mMm	4) mmM	5) mmm
Xmaj7	X7	Xm7	Xm7(b5)	Xº

Quadro 2: demonstração gráfica do processo de alteração cromática descendente das notas que geram as diferenças tipológicas entre as cinco tétrades básicas



Este conjunto finito de apenas cinco “*Acordes Básicos*”, possui a qualidade de se reduzir a uma pequena, única e fixa *tipologia de acordes* que, através de processos de outra ordem⁶ do fazer harmônico, se torna de grandeza ilimitada.

O aparente paradoxo manifesto entre a *evidência explícita de um sem número de acordes em uso na prática musical* e a presente colocação de que “*só existem cinco acordes*”, se explica pelos processos de *escritura*⁷, *derivação*, *ornamentação* e *elaboração*⁸ aplicados à esse número tão mínimo de tipos de acordes. Esses “*Acordes Básicos*” são apenas modelos que sintetizam toda a realização diversificada que se desdobra infinitamente na prática musical. Essa redução drástica é uma tipologia fechada que objetiva permitir uma compreensão macro da Harmonia e um domínio racional deste ofício musical.

Quando se passa da *abstração teórica* (= aqui, a representação teórica de um estoque de apenas cinco tétrades-tipo), para a *manifestação concreta* (= o fato real de que na prática musical, estão em uso um número sem fim de configurações acordais, que se diferem claramente destes cinco modelos básicos) é que a regra gramatical se efetiva, se valida e passa a importar ao fazer musical. Poderíamos estabelecer, à título de explanação vocabular comparativa, que:

Quadro 3: comparação vocabular entre os “*Acordes Básicos*” e as configurações acordais em uso

O conjunto finito dos cinco “ <i>Acordes Básicos</i> ” - entendido como modelo conceptual teórico - está para a Harmonia enquanto		O número sem fim de configurações acordais - entendido como manifestação em uso no fato musical - está para a Harmonia enquanto
sistematização	← →	realização
potencialidade		realidade
permanente		ocasional
redundância		informação
essencial		ornamental
instituição		ação
essência		aparência
competência		desempenho

⁶ Da ordem da “condução de vozes”.

⁷ Estamos entendendo o termo “escritura” como aquele conjunto de procedimentos técnicos que se processam sobre as notas constitutivas de um acorde (tais como a mudança de posição, a inversão, o acréscimo de notas auxiliares, o uso de dissonâncias e até mesmo a instrumentação).

⁸ Os termos “derivação” e “elaboração” aparecem aqui com seus significados léxico vulgar. Assim, não se confundem com eventuais significados que esses termos possam ter em algum outro jargão técnico musical.

Os "Acordes Básicos" são supra-individuais e genéricos, as formatações acordais existentes são individuais e dedicadas. Esse conjunto tipológico, por ser limitado, conservador e controlável, é necessário para a inteligibilidade e execução da Harmonia.

A constituição acordal manifesta, se desvia da norma fixa, é ilimitada, inovadora e imponderável; assim, é fundamental para o estabelecimento e qualificação da Arte. Essas cinco tétrades-tipo dizem respeito ao que existe de fixo e constante na construção dos acordes.

As variáveis de escritura⁹ ("mudança de posição"¹⁰, "inversões de acorde"¹¹, "notas auxiliares"¹², "tensões disponíveis"¹³ e "instrumentação"¹⁴) dizem respeito ao

⁹ Em ALDWELL, E. e SCHACHTER, C. *Harmony and voice leading*. N.Y.: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1994, p. 59; os autores diferem entre "Estrutura" (onde se encaixa o papel que o conjunto de "Acordes Básicos" cumpre aqui) e "Textura" (análogo ao aqui referido como papel da "escritura = procedimentos de condução de vozes" = Voice Leading).

¹⁰ Estamos nos referindo ao processo pelo qual um *único acorde* se configura em *incontáveis formatos* (também chamado de "disposição", "distribuição" ou "abertura") onde, conquanto que a Fundamental não deixe de ser a nota mais grave do acorde, as demais notas podem aparecer em qualquer ordenação. Em HINDEMITH, P. *Harmonia Tradicional*. São Paulo: Vitale. 1949. p. 2, o autor fala em "distribuição das vozes", distingue entre "posição cerrada" e "posição aberta"; e classifica ainda a "posição de oitava", "de quinta" e "de terça" a partir da "nota do soprano" (ou da nota mais aguda do acorde).

¹¹ Sobre a dimensão, importância e critérios para uso da "Inversão" ver o tópico "Inversion de Los Acordes Triadas" em SCHOENBERG. *Tratado de Armonia*. op. cit. p. 55. Neste texto o autor aprofunda a temática e em sua argumentação, logo de saída, afirma que a Inversão "Es uno de esos misterios que hacen que la vida sea digna de vivirse".

¹² As Notas Auxiliares (*Nota de Passagem; Bordadura; Apojatura; Antecipação; Retardo; Escapada, etc...*) que nos tratados de Harmonia são chamadas também de "Notas Estranhas ao Acorde"; "Notas de Ornamentação"; "Notas Acidentais"; "Notas de Jogo Melódico"; "Notas Melódicas Estranhas a Harmonia" e de "Notas de Figuração Melódica" são algumas das mais importantes trucagens técnicas que possibilitam o desdobramento destes cinco acordes básicos em um ilimitado número de texturas e ocorrências musicais. Ver:

- "Notas Estranhas ao Acorde" em HINDEMITH. op. cit. p. 40.
- "Retardo, Doble Retardo, etc..." em SCHOENBERG, A. *Tratado de Armonia*. op. cit. p.396.
- "Antecipação; Apojatura; Passagem (notas de) e Retardos" verbetes em CANDÉ, R. *A Música: Linguagem e Estrutura*. Lisboa, Edições 70. Note-se que todos os verbetes apresentam listagens com exemplos do repertório.
- "Notas Melódicas Estranhas a Harmonia" em OCTAVIANO, J. *Curso de Análise Harmônica*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1960. p. 53.
- "Figuração Melódica" em RIMSKY-KORSAKOV, N. *Tratado Prático de Armonia*. B. Aires: Ricord, 1946 - p. 94.
- "Melodic Inharmonics" em DELAMONT, G. *Modern Harmonic Technique*. Volumes I. New York: Kendor Music. p. 50.
- "Notas Extranhas a los Acordes" em ZAMACOIS, J. *Tratado de Armonia*. 3º volume. Barcelona: Labor, 1945. p. 110.
- "Nonharmonic Tones" em PISTON. op. cit. p.109.

¹³ "Tensões Disponíveis" = "Dissonâncias". (O termo "Dissonância" é evitado no atual jargão técnico da música popular, pelas conotações que lhe são pejorativamente atribuídas; a valoração das notas mudou muito e o termo "Tensão Disponível" é aceito com mais facilidade para tratar de sons absorvidos e assimilados e portanto, cheios de qualidades totalmente "consonantes" na atual prática harmônica). A

que existe de móvel e momentâneo no uso dos mesmos. Essas qualidades variáveis da “condução de vozes” atuam sobre os acordes, são os procedimentos, possibilidades e estratégias que, segundo o conjuntural, aumentam o nível de novidade e detonam as aparentes limitações deste pequeno conjunto de “Acordes Básicos”.

O uso de um determinado estoque de acordes faz parte de um conjunto de características que unem a produção musical dita “tonal” e, é um dos responsáveis pela fixação do convencionalismo que, por ser de uso comum entre os músicos, extrapola o pessoal e se torna linguagem.

aplicação de Tensões na Harmonia é um bom exemplo da influência que o secundário pode ter sobre o principal, demonstra a importância que a diversidade da superfície de um sistema pode vir a ter no estabelecimento das unidades fixas e normativas de sua gramática de fundo. O gradual alcance de estatuto de Tensão Disponível, e portanto, de nota liberada para o uso, que os sons não pertencentes ao acorde adquiriram, se processou ao longo de um período assistemático, de prática heterogênea e circunstancial, onde as notas auxiliares foram ganhando espaço, aumentaram de duração, passaram a acontecer com maior frequência e ousadia nos tempos fortes, deixaram de ser preparadas e resolvidas e foram, inovadoramente, ficando no acorde. Hoje, confirmando a previsão de Schoenberg de que “... o tempo cura todas as feridas, inclusive as infligidas pelos acordes dissonantes” (SCHOENBERG, A. *Funciones estructurales de la armonia*. Barcelona: Labor, 1990. p. 117), o uso das chamadas “Dissonâncias” está normatizado e estabelecido, os acordes já pressupõe sua aparição, e de tão subentendidas, mesmo quando não indicadas, as Tensões são utilizadas sem maiores restrições do que aquelas impostas pela unidade do estilo, a coerência do modismo, o critério técnico e o gosto pessoal. Como sugere La Rue “uma dissonância é como um adjetivo descritivo” (LA RUE, J. *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Labor, 1989. p.48.) a Tensão está para a Função apenas como um complemento, um adicional que intensifica e destaca, mas não altera ou modifica, uma atribuição harmônica já definida. Como de fato, as abrangências desta dissertação não suportam um detalhamento desta questão nos limitamos a indicar no quadro abaixo nosso entendimento da aplicabilidade das tensões sobre cada uma das categorias de acorde aqui classificadas. Assim, não pretendendo esgotar o assunto, podemos vislumbrar como o conceito de “tensão” amplia consideravelmente as configurações possíveis para um mesmo acorde.

Acordes Básicos	Tensões Disponíveis
xmaj7	maj7; 6; 9; #11; #5
x7 Quando prepara Acorde Maior	7; 9; 13; #11 (= b5) e (em empréstimo da preparação para Menor) b9; #9; b13; (= #5)
x7 Quando prepara Acorde Menor	7; b9; #9; b13; (= #5); #11 (= b5)
xm7 Quando não é o III grau do Modo Maior	7; 9; 11; 6;
xm7(b5)	7; 11; b13; 9 (diatônica); 9 (não diatônica)
xº	Qual(s) quer nota(s) um tom acima das notas do acorde

¹⁴ Esse termo é usado aqui em seu sentido mais amplo e genérico, pretende definir aqueles meios e recursos (instrumentos) que fazem das idéias musicais uma realidade acústica possível. A possibilidade de se particularizar e de se dedicar configurações instrumentais/vocais infinitas e diferentes para um único acorde, não pode ser entendida como acréscimos de novos tipos de acordes ao conjunto mínimo de acordes básicos. A natureza e atribuição do conjunto infinito das possibilidades de instrumentação e distribuição do acorde é de grandeza totalmente diversa da finalidade de uma tipologia gramatical mínima. Assim, por exemplo, as muitas posições possíveis para um Ré Menor em um violão (ainda mais levando-se em conta o uso de inversões, notas auxiliares e tensões) não podem ser confundidas como aparições de novos acordes; são configurações diferentes conseguidas pela aplicação destes procedimentos técnicos de escritura sobre a estrutura de um mesmo acorde.

O uso dos recursos mutáveis, factuais, opcionais, imponderáveis e abertos da "condução de vozes", conferem ao dado musical aquelas características estéticas mais individualizadas e específicas. É a prática de trucagens de escritura que atribuem sotaque pessoal à obra e que, ao resvalar constantemente os limites da convenção, acabam por contribuir para o desenvolvimento do sistema .

No entanto, fiel a nossa hipótese de pesquisa, de que *na Harmonia Tonal, é possível o estabelecimento de uma definição, onde as relações de combinação entre os acordes, são normatizadas independentemente das questões de condução de vozes*, apesar desta fundamental importância do domínio da arte da "condução de vozes", estamos experimentando excluir esses recursos de escritura da presente definição teórica, pois, acreditamos que a "condução de vozes" não tem valor na lógica sistêmica da concatenação das funções harmônicas. Aqui, acreditamos que, uma sequência de acordes tipo "I / V / I" graus, por exemplo, apresentará a mesma razão teórica, contando ou não com a participação de quaisquer desses recursos de escritura.¹⁵

¹⁵ O desempenho e atribuição musical dos recursos de "condução de vozes" são da ordem do ornamental e não do estrutural, do embelezamento e não do estabelecimento. Sendo assim, as rápidas notas sobre esses tópicos ("mudança de posição", "inversões de acorde" , "notas auxiliares", "tensões disponíveis" e "instrumentação") aparecem aqui tão apenas para argumentar no favorecimento da posição teórica de que só existem cinco acordes para a Harmonia. Vai daí que, os comentários são sintéticos, parciais e se restringem aos aspectos essenciais desses assuntos que interessam diretamente à nossa argumentação.

Segunda Unidade:

FUNÇÕES HARMÔNICAS

2. FUNÇÕES HARMÔNICAS

O sistema harmônico é baseado na combinação de unidades que, uma após a outra, se sucedem linearmente. Essa é uma condição primeira porque a Harmonia acontece no tempo e, no decorrer do tempo, como se sabe, não importa o que se faça, as coisas são sempre subseqüentes. Além dessa condição, por assim dizer, "naturalmente imposta", para a Harmonia o compromisso com a linearidade é também uma premissa cultural e estética pois, fiel aquelas normas morais e éticas que nos ensinam que um termo não pode aparecer ao mesmo tempo que um outro, os enunciados harmônicos excluem toda e qualquer possibilidade de duas de suas unidades se manifestarem ao mesmo tempo.

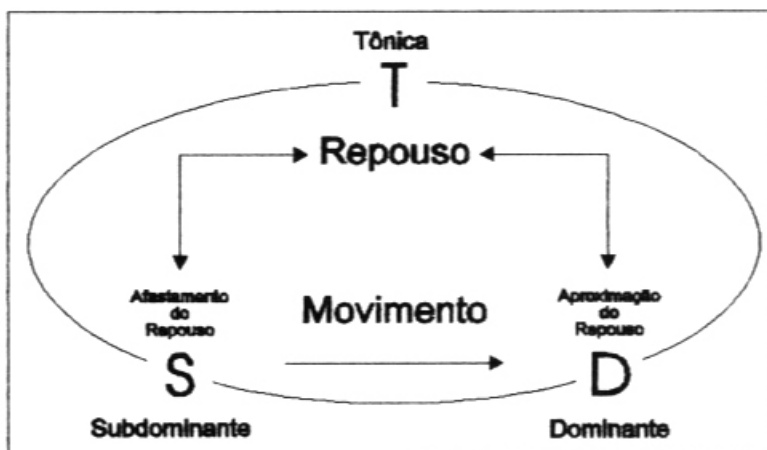
As unidades básicas do sistema harmônico são chamadas de "*Funções Harmônicas*". Essas unidades, ou Funções, como pretendemos demonstrar ao longo deste texto, estão para a Harmonia como classes gramaticais, como tipos de categoria que se diferenciam segundo suas características particulares de sonoridade e de suas capacidades de expressão no desenrolar do fato harmônico. Na definição, atribuição, sistematização e entendimento das aplicações destas Funções Harmônicas, um critério possível, é o de uma organização embasada na dualidade conceptual de "*repouso/movimento*". Ou seja, é possível uma normatização tipológica fundamentada na relação manifesta entre um par de unidades distintas que, ao mesmo tempo, são opostas e complementares. Uma classificação dicotômica onde, os dois pólos se correspondam e onde um não vale senão pelo outro.

A distinção entre duas categorias funcionais fundamentais, situadas cada uma em um dos dois pólos desta binariedade modelo, é uma possibilidade real e convidativa porque, tanto fenomenologicamente quanto culturalmente, esse par "*repouso/movimento*" é entendido como uma relação que implica em transições de um termo à outro sempre de maneira seqüencial, linear e subseqüente e que, inevitavelmente, se manifesta ao longo de um decurso de tempo. Incitada pelo princípio da simplicidade, a tarefa de se enquadrar as muitas espécies de sonoridades e capacidades harmônicas em um destes dois pólos, é uma solução confortável e que têm se mostrado totalmente capaz de nos auxiliar no estabelecimento das "*Funções Harmônicas*" e de nos oferecer critérios para seu uso.

2.1. as três classes funcionais: "Tônica", "Dominante" e "Subdominante"

A *Teoria Funcional*, para a qual "só existem três classes de funções harmônicas"¹, entende que para o polo conceptual "*repouso*" a função harmônica correspondente é a da "Tônica" (T), termo de *domínio* que implica na ausência do "*movimento*". No outro extremo - em *contradomínio* que implica no abandono de um estado de "*repouso*" - após uma cuidadosa e histórica observação sobre as características principais do "*movimento*", estabeleceu-se a subdivisão em dois sub-movimentos. Um primeiro, de "*afastamento do repouso*", correspondente à função harmônica de "Subdominante" (S) e um segundo, de "*aproximação do repouso*"², correspondente à função harmônica de "Dominante" (D).

Quadro 4: ilustração demonstrativa das relações de "domínio / contradomínio" entre as funções de "repouso" e "movimento"



A expressão dramática do discurso da Harmonia é decorrência do conflito entre esses termos. A Harmonia é um jogo de relações entre estas três funções. Neste jogo, a convicção de que as unidades individuais do sistema só têm significado em virtude de suas relações mútuas, é primária e principal. Partes de um todo notavelmente dinâmico as funções harmônicas são unidades que não têm um papel *substancial e apriorístico*, e sim um valor expressivo totalmente *relacional e contextual*. Para a concepção funcional o que comanda a ação é o "entre si" e não o "em si". O sentido harmônico se estabelece graças a uma relação de *diferenças comparadas* onde, o significado de uma determinada classe funcional não é imanente, mas sim, resultante da oposição desta

¹ RIEMANN, H. *Bajo Cifrado*. Barcelona: Ed. Labor, 1927. p. 39.

² Os termos "*afastamento*" e "*aproximação*" são aqui utilizados segundo o proposto por KOELLREUTTER, H.J. *Harmonia Funcional*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1980. p.13.

classe às qualidades características daquelas outras. Funcionalmente, o que quer que percebamos, só o fazemos graças aos níveis de contraste e das diferenças estabelecidas. Essas três funções harmônicas se combinam e se compensam mutuamente, cada qual com seu conjunto característico de sonoridades possíveis desenvolve aquele papel conveniente e necessário, e por tanto também belo³, no decorrer do acontecimento musical.

As relações entre essas funções se manifestam sempre em sucessões de componentes que se encadeiam conseqüentemente. São relações que se fundamentam em processos narrativos de causa/efeito; de preparação/resolução; de tensão/relaxamento e de tantos outros possíveis pares de conceitos onde os termos mutuamente se implicam e onde, cada função particular possua qualidades próprias, características e nitidamente distintas da outra, antecedente ou subseqüente, função opositora complementar.

Entendendo as funções de Subdominante e de Dominante como subdivisões internas da categoria "*movimento*", propomos a seguir um quadro comparativo que pretende resumir as concepções meta-musicais mais comuns que se têm das funções harmônicas. São conceitos estéticos, adjetivos, afetos, qualidades, elogios, idéias e descrições que sintetizam uma coleção de significados atribuídos à trama funcional ao longo destes anos de história harmônica, e que podem nos ajudar a lidar com essas três funções.

Quadro 5: ilustração conceitual meta-vocabular das relações funcionais

Funções de Movimento		Função de Repouso
SUBDOMINANTE	DOMINANTE	TÔNICA
• afastamento do repouso	• aproximação do repouso	• estanca ou atrai movimento
• implica em aproximação do repouso (D) ou em repouso (T)	• implica em repouso (T)	• implica em conclusão ou em início de movimento
• elemento de distinção: oposição às qualidades de T e as qualidades de D	• elemento de contraste: oposição às qualidades de T e as qualidades de S	• elemento de repetição: ausência de novas qualidades
• "vai"	• "volta"	• "fica"
• inicia atividade	• finaliza atividade	• inatividade
• desigualdade	• diferença	• igualdade
• instabilidade	• tensão	• estabilidade
• descritiva	• evolutiva	• estática
• incerteza	• conflito	• reconciliação

³ Essa correlação entre "conveniência" e "beleza" funda-se no pensamento Socrático, segundo o qual "é belo o conveniente" SÓCRATES apud ZAMACOIS, J. *Temas de Estética y de Historia de la Música*. Barcelona: Labor, 1975. p. 5.

• exploração	• busca	• encontro
• aventura	• limite	• certeza
• efeito: quando resulta de T	• causa que induz ao efeito T	• efeito: quando conclui
• causa: quando antecede D		• causa: quando começa
• conseqüente: quando vem de T	• antecedente	• conseqüente: quando conclui
• antecedente: quando vai para D		• antecedente: quando começa
• argumenta	• pergunta	• responde
• antecede a preparação	• prepara	• resolve
• papel ornamental	• elemento de ação	• unidade estrutural
• opcional	• determinante	• fundamental
• principal recurso de variedade do sistema	• principal meio de preparação do sistema	• principal eixo de referência do sistema
• introduz novas regiões	• introduz tensões	• sinaliza a forma
• diatônico ampliado	• cromático	• diatônico
• aparição relativamente menor que a aparição de T	• aparição relativamente menor que a aparição de T	• maior número de aparições
• aumenta o nível de expectativa	• alto nível de expectativa	• baixo ou nenhum nível de expectativa
• favorece o aumento dos níveis de complexidade	• complexo	• simples

2.2. as três Progressões Harmônicas Básicas

Como vimos, as funções são as unidades distintas do sistema harmônico, são emitidas sucessivamente, não são concomitantes e não são simultâneas; são sequenciais e, por isso, só podemos escutar uma função de cada vez, linearmente. Essas sucessões lineares de unidades harmônicas são denominadas aqui de "*Progressões Harmônicas*"⁴. As mais concisas das relações lineares entre as funções de Tônica, Subdominante e Dominante são chamadas de "*Progressões Harmônicas Básicas*". São tipos primários de combinação entre as três classes funcionais que atuam como modelos sintáticos que alimentam todo o sistema harmônico. As muitas possibilidades de seqüências de acordes são derivadas das três seguintes "*Progressões Harmônicas Básicas*":

Quadro 6: as três "*Progressões Harmônicas Básicas*"

a)	T	S	D	T
b)	T	D	T	
c)	T	S	T	

⁴ O conceito de "*Progressões Harmônicas*" tem aqui sentido análogo ao de "processo cadencial", ou seja, de "condução de uma sucessão de acordes", proposto por ZAMACOIS, J. *Tratado de Harmonia*. op.cit. 1º volume p. 128. Outro referencial teórico para o emprego do termo "*Progressões Harmônicas*" é o conceito de "*Decurso Tonal*" definido como uma "seqüência de funções dispostas no espaço tonal...", ou de "*trajetória tonal*" proposto por SCHURMANN, E. F. *A Música como Linguagem*. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 136.

onde:

- a) A progressão T S D T, sugere um plano retórico discursivo do tipo "repouso - movimento (= afastamento do repouso + aproximação do repouso) - repouso", é um giro completo pelas três funções e compara-se a um episódio dramático com começo meio e fim.
- b) Em T D T a função de "movimento" fica somente à cargo da Dominante.
- c) Em T S T, esse efeito contrastivo é atribuído à Subdominante.

Cada um desses três tipos de combinação das funções harmônicas trabalha como uma unidade autônoma, e por mais sintético que seja, qualquer um deles é capaz de fazer sentido sozinho dentro do sistema. Esses três formatos de progressão são as mais simples relações harmônicas existentes na tonalidade, são os resumos mínimos do sistema, são aquelas menores articulações funcionais capazes de estabelecer a tonalidade. Através da sequência, combinação, repetição e variação destas pequenas unidades é que secções formais mais longas (as *frases, sentenças, períodos, temas, introduções, codas, movimentos*, etc...) se estabelecem. É o conceito de "Progressão"⁵ que nos permite entender uma obra musical como uma grande sucessão linear composta por várias pequenas unidades de sucessão linear. A capacidade que esse número tão reduzido _de apenas três "*Progressões Harmônicas Básicas*"_ têm de gerar um tão variado e distinto universo de manifestações musicais se deve aos fatores a seguir comentados.

2.2.1. a diferença específica entre os termos "função" e "acorde"

É preciso notar claramente que, para o presente sistema expositivo, o termo "função" não se confunde com o termo "acorde". Não são termos sinônimos, não se equivalem e sob todos os aspectos são coisas muito diferentes. A função está para o sistema harmônico como uma categoria que congrega aqueles acordes que por suas características constitutivas e expressivas se filiam a esta ou aquela determinada classe funcional. O acorde é uma manifestação de uma classe funcional, é apenas uma

⁵ Análogo ao conceito de "Sintagma" em SAUSSURE, F. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix / USP, 1969. p.142. As relações sintagmáticas baseiam-se no caráter linear do signo lingüístico, na "que exclui a possibilidade de (se) pronunciar dois elementos ao mesmo tempo". A língua é formada de elementos que se sucedem um após outro linearmente, isto é, na "cadeia da fala". Essa relação linear e sequencial, Saussure chama de "sintagma".

escalação dentre algumas das possibilidades existentes nesta espécie de banco de reserva harmônico que é a função.⁶

Neste sentido, entendemos aqui que, os termos **T**, **S** e **D** não são apenas símbolos gráficos equivalentes aos **I**, **IV** e **V** graus. Não podem também ser entendidos apenas como uma outra maneira de se grafar os acordes de **C**, **F**, e **G** em **Dó Maior**. Não são apenas nomes novos para os bons e velhos algarismos romanos e não significam a mesma coisa que uma letra de cifra de acordes. Os signos **T**, **S** e **D** representam três classes funcionais onde o **I grau** é apenas o mais importante representante da classe paradigmática de **T**; o **IV** um representante da classe da **S** e, o **V**, uma das possibilidades de **D**.

As funções são três classes gramaticais distintas, cada uma reúne em torno de si aquele conjunto de graus, ou aquele grupo de acordes que, por suas características estruturais, qualidades funcionais e convenções estético-culturais, se filiam a uma destas três únicas classes⁷.

Esse procedimento de atribuição de vários e distintos graus (= acordes) à uma única e determinada função, é uma possibilidade de equivalência ao nível do sintático e não necessariamente ao nível do semântico⁸. Estes diferentes níveis de equivalência

⁶ A função é uma categoria abstrata, o acorde é uma escolha concreta. A função é da ordem do "acontecimento", o acorde é um tipo de "coisa". A função caracteriza-se pelas qualidades do "vir a ser", o acorde por suas particularidades de "ser". A função é experimentada e vivenciada como um "evento" ao longo de um tempo e não como uma "entidade" pré-estabelecida como o é o acorde. A idéia de função depende da contraposição dinâmica de modos de "mobilidade" à estados de "imobilidade", implica em mudanças, exige reação, e caracteriza-se por atuar em processos de continuidade.

⁷ A idéia de como a simplicidade deste entendimento é eficiente, pode ficar mais clara com o auxílio de uma analogia - apenas para fins de argumentação ilustrativa - entre o sistema funcional harmônico e o sistema predicativo da linguagem. A classe dos Verbos, por exemplo, contém muitos verbos, no entanto, enquanto categoria sintática, não se confunde com um verbo específico; da mesma maneira que as classes funcionais **T**, **S** e **D** não se confundem com **I**, **IV** e **V** pois, além desses, poderão estar representadas por outros graus :

Sujeito	Predicado
"O mundo	é uma mentira. **
A vida	será um sonho.
Um fruto	caiu do pé.
Zezinho	subiu na caixa.
O livro	fornece a solução.
Maria	andou de carro.
A lei	salvou o réu.

etc...

T	S	D	T
I	IV	V7	I
I	II	V7	VI
III	IVm	VII°	I
I	bVI	V7	I
VI	bVI	V7	III
III	IIIm7(b5)	bII7	I
bIII	bVII7	bII7	I

etc...

**Casimiro de Abreu em "Fragmento"

⁸ Ou seja, se por um lado (ao nível do gramatical) a frase "O mundo é uma mentira" é idêntica à "Zezinho subiu na caixa", por outro (ao nível do sentido, ao nível do significado das frases) os

entre os distintos acordes de uma mesma classe funcional são potencialidades primárias do sistema harmônico, estão disponíveis já no momento da concepção de uma idéia musical e são escolhidos e atribuídos na fase da composição segundo critérios estéticos, estilísticos, de época, de intenção e de escolha pessoal⁹.

2.2.2. Meios de Preparação¹⁰

Outros importantes recursos técnicos que permitem um alto grau de elaboração e uma grande margem de variação destas três "*Progressões Harmônicas Básicas*", são aqueles recursos de preparação, ligação e conexão que servem de aproximação aos acordes principais¹¹.

Exemplo 2: demonstração do uso de "*Meios de Preparação*" conectando as funções T, S e D

T	→	S	→	D	→	T	S	T
C	A7	Dm	D7	C/G	G7	C	F	C
I _{maj} 7	(V7/I _{Im} 7)	I _{Im} 7	(V7/V7)	$\frac{4}{16}$	V7	I _{maj} 7	IV _{maj} 7	I _{maj} 7

2.2.3. transferência funcional dos tipos de "*Progressão Harmônica*"

As "*Progressões Harmônicas Básicas*" atuam como padrões transferíveis, ou como tipos moldáveis. Funcionam como modelos relacionais de combinações de duas ou mais classes funcionais que podem se manifestar sobre vários pontos do sistema. São formatos estabelecidos, "clichês", que possuem a capacidade de passar de um eixo

enunciados são nitidamente diferentes. De modo similar, para a Harmonia, o VI grau pode ser atribuído à T tanto quanto um I grau. Essa equivalência ao nível da classe funcional, não quer dizer no entanto, que o VI resultará sempre no mesmo tipo de expressão estética que o I, e vice-versa.

⁹ As técnicas de "Substituição" e de "Rearmonização" - termos que vez por outra são informalmente utilizados para designar estes processos de atribuição de diferentes graus às classes funcionais - à rigor são outras coisas, e devem ser precisamente entendidas. Subentendem uma já preexistente escolha de grau que agora será "substituído", ou uma harmonização em uso que agora será "rearmonizada". São idéias propícias e típicas do arranjo, da re-leitura, da adaptação e da recriação, que podem aparecer também nas reexposições, recapitulações desenvolvimentos e codas das composições originais. Mas que demonstram também, a grande capacidade que uma única função tem de se fazer representar por diferentes graus.

¹⁰ Os "Meios de Preparação" serão tratados em unidades específicas. Aparecem aqui apenas enquanto argumentos que procuram demonstrar como um número tão reduzido de "Progressões Harmônicas Básicas" se transforma em infinitas possibilidades de manifestações musicais.

¹¹ Ainda em analogia, poderíamos dizer então que, da mesma forma que em um verso do tipo "O meu herói é um moço preguiçoso" (AZEVEDO, A. in "Poema do Frade" *apud* TAVARES, H. *Teoria literária*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Ltda, 1989. p. 69) a estrutura básica de "sujeito/ predicado" pode aparecer recheada por classes gramaticais auxiliares, as "Progressões Harmônicas Básicas" também podem aparecer enriquecidas por recursos semelhantes. Esses procedimentos são disponíveis e podem gerar inúmeras interpolações, elaborações e variações sobre as cadências básicas, como nesse Exemplo 2, do tipo: O meu belo e bondoso herói é um moço dengoso, alegre e preguiçoso.

de referência para outro sem mudar suas relações internas, sem no entanto, chegar a estabelecer de fato uma outra tonalidade (= modulação). O Exemplo 3 demonstra esse princípio de transferência funcional do tipo de "*Progressão Harmônica*":

- em a) na tonalidade principal de Dó Maior, uma mesma articulação cadencial se transfere do eixo de referência da T (compassos 1 à 4) para o eixo de referência da D (compassos 5 à 8). Na primeira metade a progressão "T S D T" está em função da região da T (acorde de C); na segunda metade o mesmo tipo de progressão agora acontece tendo como referência a D (acorde de G) que é aqui, a região harmônica destacada dentro da tonalidade principal.
- em b) o mesmo se dá em relação à S tendo o II grau (acorde de Dm) como eixo de referência¹².

Exemplo 3: ilustração do princípio da transferência funcional do tipo de Progressão Harmônica

a) *transferência funcional do centro tonal de Dó Maior para a região de sua Dominante = V grau*

	C	F6 ¹³	G7	C	G	C6	D7	G	...
em Dó:	T	S	D	T					
	I	IV6	V7	I	V	I6	(V7/V7)	V	
				em Sol:	T	S	D	T	
					I	IV6	V7	I	

¹² Note nos dois casos desse exemplo o uso da Tensão (ou dissonância acrescentada) enquanto recurso de destaque e intensificação da qualidade funcional atribuída ao acorde. A função T caracteriza-se por não receber Tensão alguma; à S acrescenta-se a 6ª; e à D a 7ª. Essas distinções são importantes porque todos os acordes aqui envolvidos são perfeitos e maiores, portanto idênticos. É o uso das tensões que contribui para diferenciá-los. Essa diferenciação se faz necessária se entendemos que aqui, alguns acordes podem possuir dupla interpretação funcional: em a) o C é o I (T) de Dó Maior e o IV (S) de Sol Maior - a diferenciação funcional se intensifica pelo acréscimo da sexta sobre o C quando ele assume a função de S (ver a nota 13). O G é o V (D) de Dó Maior e o I (T) de Sol Maior - a diferenciação funcional se intensifica pela ausência da 7ª sobre o G quando ele assume temporariamente a função de T. Note-se ainda que, algo semelhante se dá em relação ao caso de b).

¹³ O IV6 é o conhecido de "*accord de la sixte ajontée de Rameau*" que é definido pelo próprio autor como "um acorde dissonante formado pelo acréscimo de uma sexta ao acorde perfeito" (RAMEAU, op.cit. p. 64). Essa sexta, coloquialmente chamada de "*sexta de Rameau*", é uma tensão acrescentada que iguala a sonoridade do IV grau (que, com o acréscimo da sexta, fica com as notas "Fá-Lá-Dó-Ré" em Dó Maior e "Fá-Láb-Dó-Ré" em Dó menor) ao II grau (que com sétima - acorde que Rameau, op. cit. p. 39, já admite e incorpora - fica "Ré-Fá-Lá-Dó" em Dó Maior e "Ré-Fá-Láb-Dó" em Dó Menor) e que, desde 1722, conceptualmente estabelece a equivalência funcional entre os IV e II graus, ambos igualmente eficientes enquanto acordes de Subdominante. Esta sexta incorporou-se ao sistema de tal modo que "*pode-se considerar a sexta é tão característica para a Subdominante quanto a sétima para a Dominante*" - ver BRISOLLA, C.M. *Princípios de harmonia funcional*. SP: Novas Metas, 1979. p. 55. Então, podemos dizer que, quando se deseja sublinhar em um acorde, seu papel de Subdominante, acrescenta-se a "*sexta de Rameau*". É justamente por isso que, neste exemplo, todos os acordes que desempenham o papel de Subdominante aparecem com a sexta acrescentada.

b) *transferência funcional do centro tonal de Dó Maior para a região de sua Subdominante = II grau*

	C	F6	G7	C	Dm	Gm6	A7	Dm	...
em Dó:	T I	S IV6	D V7	T I	II	(IV6/II)	(V7/II)	II	
				em ré:	T I	S IV6	D V7	T I	

Esse é um expediente fundamental do sistema harmônico, um artifício multiplicador que expande esses três tipos de “*Progressões Harmônicas Básicas*” para incontáveis situações musicais. Dependendo do eixo de referência adotado uma mesma articulação cadencial se transforma em um novo, expressivo e surpreendente acontecimento musical.

As “*Progressões Harmônicas Básicas*” são assim, combinações de *classes funcionais* que, por sua vez, se comportam também como *unidades funcionais*. São modelos que tomam sentido dependendo de onde estão colocados, de como se relacionam com as demais unidades harmônicas e que variam de sonoridade e de efeito expressivo musical segundo o eixo de referência adotado.

2.2.4. outras variáveis

Recapitulando, até aqui temos que, do ponto de vista *estritamente harmônico*, esta modesta tipologia de apenas três formatos de “*Progressões Harmônicas Básicas*” se multiplica em inúmeras outras manifestações cadenciais porque:

- primeiro, cada função está sendo entendida como um conjunto composto por distintos graus ou acordes disponíveis, e não, como um determinado grau, ou um acorde específico;
- segundo, porque interligando estas três funções que compõem as “*Progressões Harmônicas Básicas*”, podem aparecer vários “recheios”, vários recursos auxiliares de ligação e conexão, que transformam estes tipos cadenciais básicos em pilares de sustentação para elaboradas seqüências de acordes, e ainda;

- . terceiro, pela capacidade que cada tipo cadencial tem de se comportar como um “clichê” disponível para uso em qualquer região ou eixo de referência interna de uma mesma tonalidade.

No entanto, ocorre ainda que: o *estabelecimento do efeito musical de uma “Progressão Harmônica” extrapola o âmbito do estritamente harmônico*. A *“Progressão Harmônica”* é um fenômeno que envolve igualmente todos os outros parâmetros do sistema tonal: envolve a diversidade característica da condução de vozes (mudança de posição, disposição, inversão,...); envolve as sonoridades típicas do uso das tensões (nonas; décimas primeiras; décimas terceiras...); envolve as figurações da rítmica; a construção dos contornos melódicos; a ornamentação advinda do uso das notas auxiliares; os tipos característicos de articulação; a capacidade expressiva dos matizes dinâmicos; o timbre de orquestração e/ou de instrumentação; enfim...

A grande combinatória de toda esta diversificada somatória de parâmetros entra também no jogo quando da concretização do acontecimento de uma *“Progressão Harmônica”*. Este quarto fator é decisivo; é a grande variável que permite que estas únicas três fórmulas de progressão, soando sempre de maneira diferente, *se repitam o tempo todo*.

Terceira Unidade:


CAMPO HARMÔNICO DIATÔNICO - MODO MAIOR

3. CAMPO HARMÔNICO DIATÔNICO - MODO MAIOR

A construção de acordes sobre cada um dos graus da escala diatônica, através da sistemática da superposição de terças, é o procedimento gerador do primeiro e mais básico repertório de acordes da tonalidade. Esse repertório, aqui denominado de “*Campo Harmônico Diatônico*”, é um tipo de banco de reserva de acordes do sistema harmônico. É um vocabulário, um conjunto de unidades acordais que podem aparecer e efetivar a tonalidade em um acontecimento musical. É um estoque que dispõe os acordes e permite opção de escolha; é uma memória que armazena toda uma paleta de sonoridades de acordes disponíveis para o uso.

O “*Campo Harmônico Diatônico*” será dito “*Maior*” quando a escala adotada como base para a sua construção for uma escala diatônica maior. Na tonalidade maior, o “*Campo Harmônico Diatônico*” estabelece-se através da construção de tétrades sobre cada um dos graus de uma escala diatônica maior.

Exemplo 4: Campo Harmônico Diatônico na Tonalidade de Dó Maior



Cmaj7 Dm7 Em7 Fmaj7 G7 Cm7 Bm7^(b5)

I^{maj7} II^{m7} III^{m7} IV^{maj7} V⁷ VI^{m7} VII^{m7(b5)}

O conjunto de acordes diatônicos disponíveis para uso numa tonalidade maior configura-se da seguinte maneira:

Tabela 2: Tipologia das tétrades do Campo Harmônico Diatônico na Tonalidade Maior

Campo Harmônico Diatônico - Modo Maior						
I ^{maj7}	II ^{m7}	III ^{m7}	IV ^{maj7}	V ⁷	VI ^{m7}	VII ^{m7(b5)}
Acorde Maior com 7° Maior	Acorde Menor com 7° Menor	Acorde Menor com 7° Menor	Acorde Maior com 7° Maior	Acorde Maior com 7° Menor	Acorde Menor com 7° Menor	Acorde Menor com 7° Menor e 5° Diminuta
MmM	mMm	mMm	MmM	Mmm	mMm	mmM

3.1. classificação funcional do Campo Harmônico Diatônico - Modo Maior

Cada um destes sete acordes diatônicos do modo maior, recebe uma destinação específica para uma daquelas três únicas classes funcionais de Tônica, Subdominante

ou Dominante. O estado atual da prática e da sistematização da Harmonia em uso na música popular, permite sugerir uma normatização bastante simples e eficiente nesta classificação funcional dos acordes do "*Campo Harmônico Diatônico do Modo Maior*"¹.

Tabela 3: classificação funcional dos acordes do Campo Harmônico Diatônico do modo Maior

Funções	Graus	caracterização funcional
TÔNICA	I^{maj}7; VI^m7; III^m7	Ausência da quarta nota da escala (<i>nota Fá em Dó Maior</i>)
SUBDOMINANTE	IV^{maj}7; II^m7	Presença da quarta nota da escala (<i>nota Fá em Dó Maior</i>) e ausência da sétima nota da escala (<i>nota Si em Dó Maior</i>)
DOMINANTE	V7; VII^m7(b5)	Presenças da quarta nota da escala (<i>nota Fá em Dó Maior</i>) e da sétima nota da escala (<i>nota Si em Dó Maior</i>)

¹ A economia de símbolos gráficos para a designação das classes funcionais foi um critério importante para o estabelecimento deste modelo de classificação funcional reduzido à *três únicos sinais de cifragem para as funções*, exposto na Tabela 3. Mas o principal é que aqui, procura-se não embaralhar o nível da *organização teórica* da Harmonia com os níveis de sua *manifestação* concreta. A presença dos muitos termos, sinais gráficos e tipos de cifras nos tratados, livros e manuais sobre a Harmonia Funcional, pode se explicar frente a duas considerações principais:

a) primeiro: pela evidente "confusão" de procedimentos variáveis de escrita (questões de condução de vozes: posição, inversão, dobramento, acréscimo de dissonâncias, etc...) para com o conceito de classes sistêmicas (as Funções Harmônicas). As potencialidades múltiplas da escritura musical não alteram a significação funcional. Por exemplo: um acorde de V7 grau continuará sendo Dominante independente de suas muitas configurações possíveis - *se aparece invertido, com terça no soprano, com dissonâncias acrescentadas, sem a fundamental, à 4 ou à 5 vozes, enfim* - não importa: um único sinal conceptual "D" lhe é suficiente enquanto definidor de sua Função na estrutura harmônica. É inútil a tentativa de se nomear cada uma das possíveis e imagináveis configurações de um único acorde. A história mostra que elas são positivamente incontáveis e potencialmente infinitas. Já as Funções não, pois são unidades sintáticas simples, são conceitos abstratos racionais extremamente singulares, controláveis e normatizáveis. [Para exemplo desta "confusão" entre "estrutura" e "escritura" ver KOELLREUTTER, op.cit. Em sua interpretação do ideário funcional o autor propõe um complexo sistema de termos. O autor é fiel e semelhante às demais formulações funcionais, mas diferente o bastante para alimentar ainda mais a proliferação das nomenclaturas. Ao longo das páginas 58 e 59 propõe uma tabela de funções com 38 símbolos gráfico-funcionais. Somente para a função "Dominante", Koellreutter propõe 14 variações gráficas de cifra. Essa diversidade seguramente se fundamenta na necessidade que o autor vê de criar um signo funcional novo para algumas das "escrituras" de V7 grau configuradas para a Função D].

b) segundo: pela correspondência unívoca de uma classe funcional para cada único acorde. Este hábito, presente na teoria da Harmonia, é comparável à tentativa impensável de se estabelecer, por exemplo, uma nova categoria gramatical para cada "adjetivo" que aparecer. Com esse exemplo em mente, poderíamos dizer que, o que acontece com a Harmonia é análogo ao que acontece com a Língua. A classe gramatical do "adjetivo" estoca uma quantidade de adjetivos possíveis, assim como, a classe de "Subdominante" estoca uma quantidade de acordes que poderão assumir está Função. Reforça-se aqui então, aquela postura teórica anteriormente exposta de que, a Função não se restringe a um único acorde, a Função é um conjunto de acordes que podem aparecer em uma mesma situação. É uma categoria que reúne aqueles graus que podem ser utilizados em um mesmo contexto harmônico. Neste sentido - de "categoria" ou "classe funcional" - um único termo de cifra é suficiente para deixar as coisas totalmente claras. [Para conhecer um representante deste hábito de se estabelecer uma cifra funcional para cada acorde que aparece, ver SCHOENBERG, A. *Funciones Estructurales de La Armonia* . op. cit. p. 40. Onde o autor propõe quarenta e três sinais gráficos de cifra funcional somente para sua "Tábua de Regiões na Tonalidade Maior". A mesma distância histórica que nos permite avaliar está fundamental contribuição de Schoenberg à teoria funcional, nos permite também uma visão sistêmica muito mais sintética e uma proposição metodológica incrivelmente mais enxuta de apenas três cifras funcionais].

As razões explicativas desta categorização funcional dos graus do "Campo Harmônico Diatônico do Modo Maior", justificam-se frente a dois argumentos principais²:

a) pela coincidência de suas notas constitutivas, porque:

a1) no âmbito da Tônica:

- as tétrades do I^{ma}7 e III^m7 graus, mantêm entre si três notas em comum → a terça, a quinta e a sétima do I^{ma}7, são respectivamente a Fundamental, a terça e a quinta do III^m7.
- as tétrades do I^{ma}7 e VI^m7 graus, mantêm entre si três notas em comum → a Fundamental, a terça e a quinta do I^{ma}7, são respectivamente a terça, a quinta e a sétima do VI^m7.³

a2) no âmbito da Subdominante:

- as tétrades do II^m7 e IV^{ma}7 graus, mantêm entre si três notas em comum → a terça, a quinta e a sétima do II^m7 são respectivamente a Fundamental, a terça e a quinta do IV^{ma}7.

a3) no âmbito da Dominante:

- as tétrades do V7 e VII^m7(b5) graus, mantêm entre si três notas em comum → a terça, a quinta e a sétima do V7, são respectivamente a Fundamental, a terça e a quinta diminuta do VII^m7(b5).

b) segundo suas relações de vizinhança de terça, porque: as relações entre os graus atribuídos para cada categoria funcional, se manifestam sempre em vizinhanças de terça entre si⁴. Assim:

² É importante destacar no entanto que, o estabelecimento de convencionalismos sintático-semânticos desta ordem de grandeza são, antes de tudo, resultados de processos culturais extremamente complexos. Assim, por mais que os argumentos lógico-explicativos forjados pelas teorias da Harmonia sejam convincentes, interessantes e úteis na explicação desta matéria, seria uma ingenuidade histórica o não admitir aprioristicamente, que esta hierarquia funcional dos graus da escala, tem origem primeira em um acordo técnico e estético que se estabeleceu ao longo da história da prática de música harmônica. A classificação funcional dos acordes do campo harmônico diatônico é uma conquista cultural, se estabeleceu no uso, possui uma etimologia totalmente empírica, vivenciada e experimentada. É resultado - hoje normatizado e metodologicamente elaborado - de uma intuição e fazer coletivos, exercitados pelos músicos ao longo dos muitos anos de prática tonal.

³ Note-se que, entre o III^m7 e o VI^m7 manifesta-se a coincidência de apenas duas notas em comum.

⁴ Note-se que o exposto aqui não difere muito da razão funcional proposta em BRISOLLA, op.cit. p. 62, onde se lê na "Segunda Lei Tonal" que "*Todos acordes da estrutura harmônica são relacionados àquela Tônica, Subdominante e Dominante da qual são vizinhos de terça*". O que difere a presente sistematização teórica daquela proposta por Brisolla é que aqui, sintetiza-se as categorias de "T, Tr, Ta; S, Sr, Sa e D, Dr, Da" em apenas T, S, D com seus respectivos graus correspondentes. (O que dá na mesma por não ser uma diferença conceitual e sim, apenas de convenção da nomenclatura). Já em relação à conceituação funcional dos VII e III graus da escala Maior, tanto essa proposição de Brisolla quanto à proposição de KOELLREUTTER, op. cit. p.26 - difere radicalmente do aqui colocado:

Sobre o VII grau: para os autores, "os acordes" em Koellreutter e "as tríades" em Brisolla, "relativos e anti-relativos são sempre consonantes; um acorde (ou tríade) diminuto ou aumentado não pode ser relativo nem anti relativo. Assim a Dominante anti-relativa em Dó Maior não é Si-Ré-Fá, mas sim Si-Ré-Fa#". Nesta óptica, nosso VII^m7(b5) - que é um acorde menor com sétima menor e a quinta diminuta, nota *Fá natural*, portanto "acorde não perfeito", pois se mantém fiel ao diatonismo de Dó Maior - fica excluído do sistema desses autores. No presente texto, o VII^m7(b5) não é "perfeito" nem é paralelo às demais vizinhanças de terça observadas, mas é o acorde que se encontra no uso. (Basta experimentar a sonoridade de um acorde de "Bm" na tonalidade de Dó Maior para demonstrar a reação perceptiva cultural e "temperada" de nosso gosto pelo "imperfeito" acorde de VII^m7(b5) ou ainda, se dispor a procurar uma única manifestação comprovada de um VII^m7 em uso no repertório de tonalidade Maior).

b1) no âmbito da Tônica:

- o VIIm7 se encontra uma terça menor abaixo do Imaj7 e; o IIIIm7, se encontra uma terça maior acima do Imaj7.

b2) no âmbito da Subdominante:

- o IIIm7 se encontra uma terça menor abaixo do IVmaj7.

b3) no âmbito da Dominante:

- o VIIIm7(b5) se encontra uma terça menor abaixo do V7.

Quadro 7: demonstração gráfica da coincidência das notas constitutivas e das relações de vizinhanças de terça entre as tétrades na tonalidade de Dó Maior⁵

Subdominante		Tônica				Dominante	
						VIIIm7(b5)	
						V7	lá
						fã	fã
					→	ré	ré
					→	si	si
					→	sol	
IVmaj7							
IIIm7	mi	→	mi	mi			
dó	dó	→	dó	dó			
lá	lá	→	lá				
fã	fã						
ré							

3.2. área de abrangência funcional - modo Maior

A coluna da "caracterização funcional" aponta, na **Tabela 3**, para uma direção bastante aberta e abrangente na interpretação funcional do material diatônico. A rigor, quer dizer o seguinte:

- qualquer agrupamento acordal de notas diatônicas, ou diatonicamente relacionadas, que *não tenha a quarta nota da escala* é de função Tônica;

Sobre o III grau: a atribuição feita pelos autores, de valor funcional de "Dominante relativa" ao III grau, difere totalmente da idéia que aqui se tem de que, o IIIIm7 é um acorde que se relaciona ao âmbito da Tônica e não ao da Dominante. Pois aqui, acredita-se que a tríade sobre esse grau, não possui o mesmo tipo de valor e expressão funcional da categoria onde se encontram o V7 e o VIIIm7(b5). Que são graus que se caracterizam pela presença do intervalo de "trítano", que não se dá sobre o IIIIm7, pois este grau não admite a quarta nota diatônica (nota "Fá" sobre um Em7 em Dó Maior).

Os sistemas propostos por Brisolla e Koellreutter, são de fato, bastante mais *simétricos e geométricos* do que o aqui normatizado que, por sua vez, é um arrazoado sobre o sistema que acredita que, por mais que pareça, a Harmonia não é *ciência*, nem é *exata* e não é *perfeita*. A Harmonia é arte/artificial, é convencional e cultural.

⁵ Note-se que, entre o IVmaj7 e o VIIm7 também se dá a coincidência de três notas. Esse fato justifica a posição de vários teóricos e de várias práticas harmônicas _com os quais estamos de acordo_ de atribuir ao VIIm7 também uma eventual Função de Subdominante. Embora o mesmo aconteça entre as notas do IIIIm7 e as do V7, como já foi dito, não atribuímos valor de Dominante ao IIIIm7, pela sua condição de acorde menor e pela ausência da nota "Fá" que, em relação a nota "Si", garantiria a presença do trítano, intervalo definidor e característico do papel de Dominante.

- qualquer agrupamento acordal de notas diatônicas, ou diatonicamente relacionadas, *que tenha a quarta nota da escala* é de função Subdominante e;
- qualquer agrupamento acordal de notas diatônicas, ou diatonicamente relacionadas, *que possua as quarta e sétima notas da escala* é de função Dominante.

Essa interpretação do diatonismo interessa aqui pois, transcende a costumeira normatização funcional exclusivamente dedicada aos graus, e consegue alcançar e atribuir valor funcional para as notas da tríade, da tétrade, chegando até a uma atribuição de valor funcional às chamadas notas de tensão disponíveis. Nesta ótica, se em Dó Maior, observarmos os graus atribuídos às Funções, mais suas notas reais e mais ainda, suas relações para com as respectivas notas de tensão, podemos entrever como esse raciocínio, uma funcionalidade global que trata de “todas” as notas (nem sempre diatônicas) dos acordes diatônicos pertencentes a cada função específica. Essa generalização convida ao estabelecimento de uma, por assim dizer, *área de abrangência funcional*, ou seja: *o conjunto funcional total resultante da somatória das “notas da tríade”+“sétima”+“demais tensões disponíveis”*.

Tabela 4: demonstração das áreas de abrangência funcional de T, S e D na tonalidade de Dó Maior

FUNÇÕES	GRAUS	TÉTRADE				TENSÕES DISPONÍVEIS										
		F.	3	5	7	6	b9	9	#9	11	#11	b5	#5	b13	13	
		TRIÁDE														
Notas de abrangência de T ausência do FÁ	I^{maj}7	dó	mi	sol	si	lá	-	ré	-	-	fá #	-	sol #	-	-	
	III^m7	mi	sol	si	ré	dó #	-	-	fá #	lá	-	-	-	-	-	
	VI^m7	lá	dó	mi	sol ou sol #	fá #	-	si	-	ré	-	-	-	-	-	
Notas de abrangência de S presença do FÁ	II^m7	ré	fá	lá	dó	si	-	mi	-	sol	-	-	-	-	-	
	IV^{maj}7	fá	lá	dó	mi	ré	-	sol	-	-	si	-	-	-	-	
Notas de abrangência de D presença do FÁ e do SI	V7	sol	si	ré	fá	-	lá b	lá	lá #	-	dó #	ré b	ré #	mi b	mi	
	VII^Ø	si	ré	fá	lá	-	-	dó #	-	mi	-	-	-	sol	-	

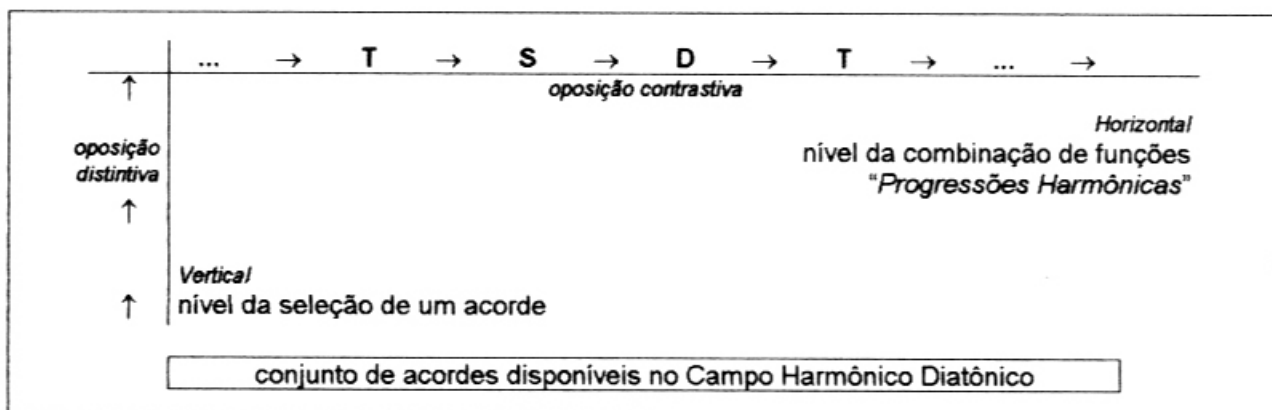
3.3. a seleção do acorde

A partir desse levantamento dos acordes do Campo Harmônico Diatônico do modo Maior e, de sua devida classificação funcional, se faz necessário ainda uma discussão sobre a ação da escolha: sobre a razão de opção por um único acorde, visto que, as muitas unidades deste conjunto, não podem aparecer todas ao mesmo tempo. Neste ponto, o sistema harmônico mostra claramente dois de seus principais e inseparáveis níveis de articulação⁶:

- a Combinação das Funções: é o nível que trata das maneiras como as classes de T, S e D se sucedem, se alinham e estabelecem as seqüências harmônicas. É o nível da cadeia horizontal, onde uma categoria funcional segue ou precede uma outra. Aqui, os termos mutuamente se implicam. Nesta combinação, o valor expressivo de uma Função é atribuído pela oposição contrastiva à outra Função que lhe é antecedente ou conseqüente. Aqui importa a beleza da contigüidade, o zelo pela vizinhança adjacente e o exercício das relações com o próximo; é o nível do processo cadencial onde as frases, períodos, partes e seções formais se estabelecem.
- a Seleção de um Acorde: é o nível que trata da opção por um acorde específico. Da escolha daquele grau que de fato representará uma Função na situação concreta do acontecimento musical. É o nível do estoque vertical, onde um acorde escolhido exclui o outro. Aqui, se um termo está presente os outros estão ausentes. Nesta seleção, o valor expressivo de um Acorde é atribuído pela oposição distintiva aos outros acordes ausentes. Aqui importa a diferença na similaridade, a variação na semelhança e o exercício da desigualdade entre sinônimos; é o nível do destaque de um grau, dentre os vários graus potencialmente disponíveis, para ocupar uma classe funcional.

⁶ Uma referência para o estabelecimento destes dois níveis de articulação fundamenta-se na oposição dicotômica entre "*Sintagma*" (correspondente aqui ao nível da combinação das funções) e "*Paradigma*" (correspondente aqui ao nível da seleção do acorde) formulada pelo linguista francês Saussure, F. (1857/1913) O Quadro 8, demonstrativo das relações entre estes dois eixos de articulação do sistema, baseia-se em SAUSSURE apud CARVALHO, C. "*Para Compreender Saussure*". Rio de Janeiro, Ed. Rio. 1984. p. 112.

Quadro 8: ilustração demonstrativa das relações entre os níveis da “Combinação de Funções” e da “Seleção de um Acorde”



O “nível da combinação de funções” é onde as “*Progressões Harmônicas*” acontecem. O conjunto de acordes, advindos do estabelecimento do Campo Harmônico Diatônico, não altera aquelas possibilidades de combinação entre as classes funcionais. Assim, a lógica discursiva das relações entre as de Tônica, Subdominante e Dominante se mantém a mesma. O Campo Harmônico Diatônico adiciona riqueza de sonoridades e de expressão ao vocabulário harmônico, mas não acrescenta nenhuma classe funcional nova. O “nível da seleção de um acorde” é menos normatizável, é mais circunstancial, bastante variável e totalmente relativo. Depende dos propósitos estruturais e formais (introdução, exposição, transição, coda...); depende de considerações de estilo de época, de lugar e de autor e depende muito também, do gosto pessoal. No Exemplo 5 demonstramos a potencialidade de opções de escolha de um acorde para cada uma das funções envolvidas numa progressão tipo S T D T, conforme o esquematizado pelo Quadro 8:

Exemplo 5: demonstração das opções de escolha funcional dentre os acordes do Campo Harmônico Diatônico do Modo Maior

...	S	T	D	T	...
Opções entre:	II ^m 7 IV ^{maj} 7	I ^{maj} 7 III ^m 7 V ^I ^m 7	V7 VII ^m 7(b5)	I ^{maj} 7 III ^m 7 V ^I ^m 7	

A experiência de uma execução sistemática das possíveis combinações de acordes daí decorrentes, pode ilustrar melhor essa capacidade de diversidade de intenções e objetivos que a atribuição de diferentes graus confere a uma mesma seqüência de Funções.

Quarta Unidade:

CAMPO HARMÔNICO DIATÔNICO - MODO MENOR

4. CAMPO HARMÔNICO DIATÔNICO - MODO MENOR

Na tonalidade Menor, o Campo Harmônico Diatônico estabelece-se através da construção de tétrades sobre cada um dos graus das escalas "menor natural", "menor harmônica" e "menor melódica". O material harmônico diatônico do Menor é assim, o resultante da soma dos acordes provenientes destas três escalas pois, em uma tonalidade Menor, aparecem concomitantemente tétrades advindas das notas diatônicas específicas do *menor natural* (terça menor e sétima menor); do *menor harmônico* (sétima maior = sensível) e do *menor melódico* (sexta maior¹).

Exemplo 6: Campo Harmônico Diatônico na Tonalidade de Dó Menor

Menor Natural

Cm⁷ Dm⁷(b5) E^bmaj⁷ Fm⁷ Gm⁷ A^bmaj⁷ B^b⁷

I^m7 II^m7(b5) bIII^{maj}7 IV^m7 V^m7 bVI^{maj}7 bVII⁷

Menor Harmônico

Cm^(maj7) E^bmaj⁷(b5) G⁷ Bdim

I^m(MA⁷) bII^{maj}7(#5) V⁷ Vdim

Menor Melódico

Cm⁶ Dm⁷ F⁷ A^m7(b5) B^bmaj⁷

I^m6 II^m7 IV⁷ VI^m7(b5) bVII^{maj}7

O conjunto de acordes da tonalidade Menor configura-se da seguinte maneira:

Tabela 5: tipologia das tétrades do Campo Harmônico Diatônico na tonalidade Menor

Campo Harmônico Diatônico - Modo Menor						
1 - Escala Menor Natural						
I ^m 7	II ^m 7(b5)	bIII ^{maj} 7	IV ^m 7	V ^m 7	bVI ^{maj} 7	bVII ⁷
Acorde Menor com 7º Menor	Acorde Menor com 7º Menor e 5º Diminuta	Acorde Maior com 7º Maior	Acorde Menor com 7º Menor	Acorde Menor com 7º Menor	Acorde Maior com 7º Maior	Acorde Maior com 7º Menor
mMm	mmM	MmM	mMm	mMm	MmM	Mmm
2 - Escala Menor Harmônica						
I ^m (MA ⁷)	bII ^{maj} 7(#5)		V ⁷		VII ^o	
Acorde Menor com 7º Maior	Acorde Maior com 7º Maior e 5º aumentada		Acorde Maior com 7º Menor		Acorde Diminuto	
mMM	Mmm		Mmm			

¹ Destacamos a sexta maior como a principal caracterização da escala menor melódica, posto que a alteração sobre a sétima nota desta escala já caracteriza o material harmônico da escala menor harmônica.

3 - Escala Menor Melódica						
Im6	IIm7		IV7		VIm7(b5)	bVIIImaj7
Acorde Menor com 6º maior	Acorde Menor com 7º Menor		Acorde Maior com 7º Menor		Acorde Menor com 7º Menor e 5º Diminuta	Acorde Maior com 7º Maior
mM+2M	mMm		Mmm		mmM	MmM

4.1. Restrições específicas

a) Escala Menor Natural:

- Sobre o Vm7 - no âmbito específico e restrito da Harmonia Tonal, o acorde de "Vm7" não é entendido e nem tão pouco empregado como Dominante. Por vezes este grau aparece com a designação de "Acorde de Dominante Menor", o que com rigor, padece de sentido para o contexto da tonalidade, onde um V grau, para poder assumir o papel de Dominante, deve ser necessariamente um *acorde perfeito maior e com sétima menor* (o que sugere o emprego deste termo em contextos não tonais e sim, "modais"). Com esse entendimento, no presente sistema expositivo da Harmonia Tonal, a possibilidade deste acorde de "Vm7" assumir a função "D" fica excluída.²

b) Escala Menor Melódica:

- Sobre o IIm7 - pela presença da quinta justa (nota "Lá natural" na tonalidade de Dó Menor) o uso deste acorde fica restrito às situações onde a condução melódica, e/ou a condução de vozes internas, exigem a presença da sexta maior caracterizante da escala menor melódica (alteração que evita o intervalo melódico de segunda aumentada entre a sexta e a sétima nota da escala menor harmônica). Porque entendemos a eventual aparição deste acorde como uma decorrência de escritura, no modo Menor, o "IIm7", enquanto acorde em si, fica excluído do Campo Harmônico. Sua aparição se dará se/e quando uma exigência melódica e/ou de condução de vozes a tornar necessária.
- Sobre o VIm7(b5) - Na tonalidade de Dó Menor, entendemos esta téttrade de "Lá natural+Dó+Mib+Sol", como uma configuração acordal especial do "Im6", onde o "Lá natural" é a sexta, o "Dó" a fundamental, o "Mib" a terça e o "Sol" a quinta de Cm6. Assim, o "VIm7(b5)" fica excluído do Campo Harmônico Menor enquanto acorde em si, pois sua aparição é eventual, e da ordem da escritura e não da estrutura do sistema.
- Sobre o bVIIImaj7 - O "bVIIImaj7" é um acorde que respeita a alteração da sexta nota da escala Menor Melódica (nota "Lá natural" em Dó Menor) e desconsidera a alteração sobre a sétima nota desta mesma escala (nota "Si natural" que se mantém como "Si bemol" em Dó Menor) reafirmando a importância caracterizadora da sexta alterada da escala menor melódica em detrimento da alteração sobre a sétima, que já foi privilegiada na escala menor harmônica. O uso deste acorde requer um cuidado especial para com a

² Na Tonalidade de Dó Menor, interpretamos o grupo notas "Sol+Sib+Ré+Fá" como uma configuração acordal especial do "Im7" (onde o "Sol" é a quinta, o "Sib" é a sétima, o "Ré" é a nona e o "Fá" é a décima primeira de Cm7).

sonoridade típica da sétima maior (nota "Lá natural" em Dó Menor). Não o excluimos do sistema, porém alertamos que seu emprego deve ser cauteloso e sempre comparado ao bVII7³. No entanto, análogo à restrição feita ao "Im7", a aparição da nota Lá natural pode se dar por exigência melódica e/ou de condução de vozes, daí que a opção por um "bVII^{maj}7" poderá se impor. Quando não, a escolha por um desses dois acordes de sétimo grau (entre bVII^{maj}7 ou bVII7) deverá ser uma cuidadosa opção de propriedade estética, estilística e de gosto pessoal⁴.

4.2. as caracterizações do I grau do modo Menor

O I grau do modo menor pode aparecer caracterizado para cada um dos ambientes de sonoridade específicos das escalas menor natural - que o configura como um "Im7"; menor harmônica - que o configura como "Im(Maj7)" e, menor melódica - que o configura como "Im6"⁵. A opção por uma destas sonoridades e/ou a aparição seqüencial destas configurações acordais é da ordem *ornamental* e não *estrutural*, pois em todos os formatos, o papel funcional do I grau do modo menor será o mesmo⁶.

Exemplo 7: Caracterizações específicas do I grau do modo menor

a) Menor	b) Menor Harmônica	c) Menor Natural	d) Menor Melódica
			
Cm	Cm ^(maj7)	Cm ⁷	Cm ⁶

³ Onde a sexta menor da escala menor natural (nota "Lá bemol" em Dó Menor) se apresenta como uma nota diatônica e de aplicação mais compatível com sua tonalidade

⁴ Adiantamos ainda que, a pertinência do "bVII^{maj}7", ganha importância e perde essa restrição cautelar aqui colocada, quando acorde de Empréstimo Modal, ou seja: quando o "bVII^{maj}7", como um acorde advindo do modo Menor, aparece liberado para uso no modo Maior.

⁵ "Im6", o chamado "acorde de Corcovado" (primeiro acorde da canção de Tom Jobim que imortalizou essa opção de sonoridade para acorde menor) na gíria coloquial dos músicos da noite.

⁶ O uso seqüencial destas diferentes sonoridades de I grau gera uma das mais recorrentes e constantes progressões típicas, ou "clichês", em uso sobre os acordes menores na música popular = Cm / Cm(MA7) / Cm7 / Cm6.

4.3. o "bII^{maj}7" do modo menor - acorde de Sexta Napolitana

Recebe o nome de acorde de Sexta Napolitana aquele acorde maior, com fundamental sobre o segundo grau da escala menor alterado um semitom para baixo; daí o termo de cifra "bII^{maj}7". Na tonalidade de Dó Menor, por exemplo, o "*Acorde de Sexta Napolitana*", ou "bII^{maj}7", é o acorde de Ré bemol maior com sétima maior. Esse movimento cromático descendente expande o diatonismo e adiciona ao Campo Harmônico Menor _até aqui limitado à somatória dos acordes provenientes das escalas menor natural, harmônica e melódica_ mais um grau de escala: uma outra fundamental de II grau que não se encontra em nenhuma destas escalas. O "*Acorde de Sexta Napolitana*" é um acorde novo que, por ser tão antigo, tradicional e experimentado como a própria tonalidade Menor, é totalmente capaz de proporcionar novas sonoridades e de adicionar um outro matiz harmônico à tonalidade.

O termo "Napolitana" é explicado por Koellreutter⁷ como um apelido "devido ao emprego freqüente deste acorde pela escola napolitana de ópera, no século XVII (Alessandro Scarlatti)". Já Alain⁸ usa a cifragem "bII" e atribui aos italianos o uso dessa alcunha "Napolitana". Em seu rastreamento da história da Harmonia, La Motte⁹ indica como "inventor/autor" deste acorde o músico italiano Giacomo Carissimi (1605/1674) e data sua primeira aparição em 1645 no oratório "*Jefté*", "um acorde estranho para a ópera napolitana, denominado por esse motivo de *acorde de sexta napolitana*". Menos preocupado com as razões de origem de uma tradição firmemente estabelecida e que já atravessa quatro séculos de emprego deste acorde, Piston¹⁰ simplesmente sintetiza e afirma que "*o fato é que este nome tem aceitação universal*".

⁷ KOELLREUTTER. op.cit. p.33.

⁸ ALAIN, O. *Que-sais-je? l'harmonie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1965. p. 36. Esse autor propõe ainda (ver o exemplo 27 do autor) uma diferenciação entre "cadence NAPOLITAINE complète (ou) indirecte" (na tonalidade menor = bII → V → I) e "cadence NAPOLITAINE Phygienue (ou) directe" (na tonalidade menor = bII → I),

⁹ LA MOTTE, D. op.cit. p. 80. Esse autor, sempre cuidadoso em demonstrar as razões retóricas, dramáticas, estilísticas e expressivas responsáveis pelo aparecimento histórico dos procedimentos harmônicos, escreve que: "O juiz israelita Jefté havia prometido, antes da batalha, que, se a ganhasse, sacrificaria ao Senhor o primeiro que lhe saísse ao encontro ao chegar em casa. No momento em que, ao regressar para casa, é sua única filha a primeira que lhe sai ao encontro, aparece no oratório *Jefté* (que até este ponto se limitava a um sóbrio curso narrativo) pela primeira vez, por certo, densamente acumulada, uma formação harmônica até então economizada ... uma subdominante no modo menor com uma sexta menor no lugar da quinta, em sua origem, uma sexta menor como retardo da quinta."

¹⁰ PISTON, W. op. cit. p. 400

Por sua vez, as explicações para o emprego do termo "Sexta" respeitam, principalmente, duas lógicas de argumentação:

a) II grau em primeira inversão: aqui, este é um acorde de II grau que aparece em primeira inversão (em Dó Menor notas: fá - láb- réb) daí o termo "sexta" que, no sistema de notação do baixo cifrado, significa primeira inversão, pois indica que entre a nota que está no baixo (nota fá) e a fundamental do acorde (nota réb) existe a distância de um intervalo de sexta. Argumenta-se que, como acorde de II grau, a Função deste acorde é de Subdominante, portanto, um acorde que antecede a Dominante. Sendo assim, o intervalo de trítono, originalmente existente no acorde de II grau da escala menor natural (entre as notas ré e láb), tipicamente um intervalo da função Dominante, deve ser evitado e substituído pela quinta justa do acorde perfeito maior sobre o bII grau¹¹.

b) IV grau com sexta "napolitana" acrescentada: aqui, este é um acorde de IV grau (Fá menor em Dó menor) que, como tal, é uma Subdominante. O hábito de se acrescentar uma sexta sobre o IV grau, intensificando e caracterizando o papel da Subdominante é usual e normatizado desde Rameau¹². O acréscimo de uma 6ª menor sobre este acorde menor (nota réb acrescentada ao acorde de Fá Menor) *única sexta menor sobre acorde menor dentro do sistema tonal*, justifica um apelido especial, daí o termo "sexta napolitana".¹³

Essas duas explicativas são justificáveis e totalmente aceitas por uma prática musical onde, as diferenças de sonoridade entre estes II ou IV graus não chegam a importar do ponto de vista funcional pois, por um grau ou por outro, o que de fato realmente conta, é que este é mais um acorde de Subdominante disponível para o uso.

Fiel a postura teórica onde uma única classe funcional é entendida como um estoque de alguns acordes funcionalmente similares, como um conjunto composto de graus igualmente disponíveis para o desempenho de um mesmo papel na trama

¹¹ Para exemplo deste tipo de interpretação teórica ver "Trasformaciones del Segundo Grado (II)" em SCHOENBERG, A. *Funciones estructurales de la armonia*. op.cit. p. 53.

¹² como já o comentamos no Exemplo 3.

¹³ Para exemplo deste tipo de interpretação teórica ver BRISOLLA, op.cit. pgs. 83 e 84. Ver ainda MICHELS, U. *Atlas da música*. Madrid: Alianza Editorial, 1989. pgs. 98 e 99.

harmônica, Zamacois¹⁴ afirma que estes "acordes que se podem construir sobre o II grau abaixado de um semitom (...) são acordes importantíssimos (pois) desempenham a *função de Subdominante* com a mesma força tonal (...) com que os fazem os acordes correspondentes ao II grau natural". O autor emprega o termo "II grado rebajado"; prefere não usar o termo "Napolitana" pois, seu ver, "a maioria dos teóricos trata deste acorde exclusivamente em 1ª inversão (que é a denominada "sexta napolitana") como se seu estado fundamental e sua 2ª inversão não existissem"¹⁵.

4.4. classificação funcional do Campo Harmônico Diatônico - Modo Menor

Feitos esses destaques sobre as especificidades do Menor, podemos por fim, estabelecer na Tabela 6 o conjunto total de acordes em uso nessa tonalidade. Já a Tabela 7 estabelece a classificação funcional deste conjunto.

Tabela 6: conjunto de acordes diatônicos em uso no modo Menor

Im7 Im(MA7) Im6	bIIImaj7 IIIm7(b5)	bIIImaj7 bIIImaj7(#5)	IVm7 IV7	V7	bVIImaj7	bVII7 bVIIImaj7 VII°
--	-------------------------------------	--	---------------------------	-----------	-----------------	---

Tabela 7: classificação funcional dos acordes do Campo Harmônico Diatônico do modo Menor

Funções	Graus	caracterização funcional
TÔNICA	Im7; Im(maj7); Im6; bIIImaj7; bIIImaj7(#5)	Ausência da sexta menor da escala (<i>nota Lá^b em Dó Menor</i>)
SUBDOMINANTE	IIIm7(b5); bIIImaj7; IVm7; IV7; bVIImaj7; bVII7; bVIIImaj7	Presença da sexta nota da escala (<i>nota Lá^b ou Lá natural em Dó Menor</i>)
DOMINANTE	V7; VII°	Presenças da quarta nota da escala (<i>nota Fá em Dó Menor</i>) e da sétima nota da escala (<i>nota Si natural em Dó Menor</i>).

¹⁴ ZAMACOIS *Tratado de Armonia*. 2º volume. op. cit. p. 168. Por traz desta polêmica sobre o termo, o tratadista demonstra claramente que, a classificação tipológica de um acorde não pode estar à mercê de um procedimento de escrita como a inversão e, denuncia ainda, o erro de interpretação causado pelo hábito de se misturar as questões de condução de vozes na atribuição e classificação das classes funcionais. Se o nome "sexta napolitana" está ligado tão somente à uma determinada inversão do acorde, será necessário inventar outros nomes para o mesmo acorde quando este não aparecer invertido, ou em alguma outra inversão? Afirmando que a inversão não altera o significado harmônico gramatical do acorde, Zamacois se coloca, mais uma vez, como um dos teóricos fundantes do pensamento funcional.

¹⁵ O jargão da música popular, evitando polêmicas sobre as origens e ideologias da nomenclatura, prefere chamar este acorde simplesmente de "bIIImaj7". Seu uso amplia o diatonismo do modo Menor, criando uma nova opção de sonoridade para a Subdominante desse modo. Para além desta importância histórica e estilística, de um procedimento típico e datado do modo Menor, o bIIImaj7 ganha também pertinência e contemporaneidade por seu uso no modo Maior (enquanto acorde de Empréstimo Modal) onde se torna um expressivo recurso de terminação plagal, uma eficiente região harmônica e uma opção de rearmarmonização da Subdominante enquanto meio de preparação.

As razões desta categorização funcional dos graus do “Campo Harmônico Diatônico do Modo Menor”, justificam-se frente aos mesmos dois argumentos principais que justificam a caracterização funcional do Modo Maior. Ou seja:

a) pela coincidência de suas notas constitutivas, porque:

a1) no âmbito da Tônica:

- as tétrades de Im7 e bIIImaj7, mantêm entre si três notas em comum → a terça, a quinta e a sétima do Im7, são respectivamente a Fundamental, a terça e a quinta do bIIImaj7.
- as tétrades de Im(maj7) e bIIImaj7(#5), mantêm entre si três notas em comum → a terça, a quinta e a sétima maior do Im7(maj7), são respectivamente a Fundamental, a terça e a quinta aumentada do bIIImaj7(#5).

a2) no âmbito da Subdominante:

- as tétrades de IIIm7(b5) - e/ou do bIIImaj7 - e IVm7, mantêm entre si três notas em comum → a terça, a quinta e a sétima do IIIm7(b5) - e/ou do bIIImaj7 -, são respectivamente a Fundamental, a terça e a quinta do IVm7.
- as tétrades de IVm7 e bVIImaj7, mantêm entre si três notas em comum → a terça, a quinta e a sétima do IVm7, são respectivamente a Fundamental, a terça e a quinta do bVIImaj7.
- as tétrades de IIIm7(b5) e bVII7, mantêm entre si três notas em comum → a Fundamental, a quinta e a sétima do IIIm7(b5) , são respectivamente a terça, a quinta e a sétima do bVII7.
- as tétrades de IIIm7(b5) - e/ou do bIIImaj7 - e IV7, mantêm entre si duas notas em comum → a terça, e a sétima do IIIm7(b5) - e/ou do bIIImaj7 -, são respectivamente a Fundamental e a quinta do IV7.
- as tétrades de IIIm7(b5) - e/ou do bIIImaj7 - e bVIImaj7, mantêm entre si duas notas em comum → a quinta e a sétima do IIIm7(b5) - e/ou do bIIImaj7 -, são respectivamente a Fundamental e a terça do bVIImaj7.
- as tétrades de IIIm7(b5) e bVIIImaj7, mantêm entre si duas notas em comum → a Fundamental e a terça do IIIm7(b5) , são respectivamente a terça e a quinta do bVIIImaj7.

a3) no âmbito da Dominante:

- as tétrades de V7 e VII°, mantêm entre si três notas em comum → a terça, a quinta e a sétima do V7, são respectivamente a Fundamental, a terça e a quinta do VII°.

b) segundo suas relações de vizinhança de terça, porque:

b1) no âmbito da Tônica:

- o bIIImaj7 - e/ou o bIIImaj7(#5) - se encontram uma terça menor acima do Im7 - e/ou do Im7(maj7) e/ou ainda do Im6.

b2) no âmbito da Subdominante:

- o IVm7- e/ou o IV7 - se encontram uma terça menor acima do IIIm7(b5) e - e/ou terça maior acima do bIIImaj7.
- o bVII7- e/ou o bVIIImaj7 - se encontram uma terça maior abaixo do IIIm7(b5) e - e/ou terça menor abaixo do bIIImaj7.
- o bVIImaj7 se encontra uma terça menor acima do IVm7 - e/ou IV7.

b3) no âmbito da Dominante:

- o VII° se encontra uma terça maior acima do V7.

Quadro 9: demonstração gráfica da coincidência das notas constitutivas e das relações de vizinhança de terça entre as tétrades da tonalidade de Dó Menor

Subdominante							Tônica							Dominante				
														VII°				
														V7		láb		
														fã		fã		
							Im7		Im7(maj7)		Im6		bIIImaj7		bIIImaj7(#5)			
							sol		si		lá		ré		ré		→ ré ré	
							sib		sol		sol		sib		si		→ si si	
							sol		sol		sol		sol		sol		→ sol	
							IV7		IVm7		bVIIImaj7		II°		bIIImaj7			
							mib		mib		mib		→ mib		mib		mib	
							bVIIImaj7		bVII7		II°		bIIImaj7					
							lá		láb		láb		láb		lá		láb	
							fã		fã		fã		fã		fã		fã	
							ré		ré		ré		réb					
							sib		sib									

Tabela 8: demonstração das áreas de abrangência funcional de T, S e D na tonalidade de Dó Menor

FUNÇÕES	GRAUS	TÉTRADE				TENSÕES DISPONÍVEIS									
		F.	3	5	7	6	b9	9	#9	11	#11	b5	#5	b13	13
		TRIÁDE													
Notas de abrangência de T ausência do Lá b	Im7	dó	mib	sol	sib	lá	-	ré	-	fá	-	-	-	-	-
	Im(maj7)	dó	mib	sol	si	lá	-	ré	-	fá	-	-	-	-	-
	Im6	dó	mib	sol	-	lá	-	ré	-	fá	-	-	-	-	-
	bIIImaj7	mib	sol	sib	ré	dó	-	fá	-	-	lá	-	-	-	-
	bIIImaj7 (#5)	mib	sol	si	ré	dó	-	fá	-	-	lá	-	(si)	-	-
Notas de abrangência de S presença do Lá b	IIIm7(b5)	ré	fá	láb	dó	-	-	mi	-	sol	-	láb	-	-	si
	bIIImaj7	ré b	fá	láb	dó	sib	-	mib	-	-	sol	-	lá	-	-
	IVm7	fá	láb	dó	mib	ré	-	sol	-	sib	-	-	-	-	-
	IV7	fá	lá	dó	mib	-	sol b	sol	so#	-	si	dób	dó#	réb	ré
	bVIImaj7	láb	dó	mib	sol	fá	-	sib	-	-	ré	-	mi	-	-
	bVII7	sib	ré	fá	láb	-	dób	dó	dó#	-	mi	fáb	fá#	solb	sol
	bVIIImaj7	sib	ré	fá	lá	sol	-	dó	-	-	mi	-	fá#	-	-
Notas de abrangência de D presença do Fá e do Si natural	V7	sol	si	ré	fá	-	láb	-	lá#	-	dó#	réb	ré#	mib	-
	VII°	(sol) *	si	ré	fá	-	láb	-	lá#	-	dó#	-	-	mib	-

* A nota Sol é a fundamental omitida do B°, que portanto está sendo interpretado aqui como um acorde de G com 7ª e 9ª menor sem fundamental. Ver adiante o item Acorde Diminuto como Dominante.

4.6. a Seleção do Acorde

Análogo ao estabelecido para a seleção do acorde no modo Maior, no Exemplo 8 demonstramos a potencialidade de opções de escolha de um acorde para cada uma das funções envolvidas numa progressão tipo S T D T:

Exemplo 8: demonstração das opções de escolha funcional dentre os acordes do Campo Harmônico Diatônico do modo Menor

...	S	T	D	T	...
Opções entre:	IIIm7(b5) bIIImaj7 IVm7 IV7 bVIImaj7 bVII7 bVIIImaj7	Im7 Im(maj7) Im6 bIIImaj7 bIIImaj7(#5)	V7 VII°	Im7 Im(maj7) Im6 bIIImaj7 bIIImaj7(#5)	

Quinta Unidade:

PROCEDIMENTOS CADENCIAIS TÍPICOS

5. PROCEDIMENTOS CADENCIAIS TÍPICOS

Essa quinta unidade trata de algumas progressões de acordes que se destacam enquanto categorias especiais por seu uso típico. São recursos que, por seu grau básico de complexidade técnica, por sua gênese histórica e pelo seu nível de diatonismo, freqüentemente aparecem associados, tanto na teoria quanto na prática, aos acordes do Campo Harmônico Diatônico Maior e/ou Menor. São eles, o acorde cadencial de "Dominante Quarta e Sexta"; a "Cadência Plagal" e a "Cadência Frígia".

Usamos a expressão "procedimentos cadencial" e/ou "acorde cadencial" porque trata-se do estudo de acordes que se manifestam sempre em progressões seqüenciais de duas ou três unidades; são acordes que, necessariamente, pré-estipulam seu acorde antecedente e/ou o seu subsequente.

Alguns destes assuntos atualmente são considerados procedimentos datados e qualificados de "tradicionais" e "antigos"; a tal ponto que, comumente não aparecem mais nos escritos e estudos da disciplina. Schoenberg¹ afirma que "As cadências plagais e frígia são só um meio de expressão estilística e carecem de importância estrutural".

No entanto, para o presente sistema expositivo, são tópicos importantes e necessários pois servirão enquanto pressupostos históricos e técnicos na interpretação de trucagens harmônicas que estão em uso e que, segundo a presente visão teórica, são desdobramentos e atualizações destes mesmos recursos harmônicos

¹ SCHOENBERG. *Funciones estructurales de la armonia*. op.cit. p. 35.

5.1. o acorde cadencial de Dominante Quarta e Sexta

O acorde de "Dominante Quarta e Sexta" é um recurso de Harmonia que funde o conceito de acorde com o conceito de processo cadencial. Por um lado, é um acorde de fato, é um conjunto de notas simultâneas com terças superpostas e devidamente posicionado. No entanto, por outro, sua inevitável demanda de continuidade (pois sempre implica em mais um ou dois movimentos harmônicos subseqüentes) demonstra que este artifício é claramente um tipo de Cadência.²

Pode-se dizer que este acorde cadencial é uma conduta de condução de vozes que ao longo uso, se transformou em um tipo específico de cadência. Segundo Schoenberg, "o tão conhecido efeito deste acorde possibilita (...) empregá-lo estereotipadamente (e sua) aparição provoca a expectativa de uma sucessão prevista"³. Essa possibilidade de uso estereotipado com certeza fez deste acorde um dos mais antigos, mais eficientes e mais queridos "clichês" da história da música.

A função estrutural deste acorde cadencial é notadamente conclusiva, seu uso aparece sempre nos finais das frases, períodos e seções. No entanto, se não restam dúvidas de que, na prática, este "clichê" pode terminar qualquer coisa, sua situação teórica, no que tange ao estabelecimento de sua classe funcional, é bastante desconfortável. Segundo as diferentes posições teóricas⁴ recebe interpretações de:

- a) Função de Tônica - A estrutura interna do acorde, suas notas constitutivas, indica claramente que este é um acorde de I grau, portanto, um acorde que deverá se encaixar perfeitamente na categoria de Tônica. Esse é o ponto de vista

² Tanto mais, porque quando essa configuração acordal (um I grau com 5ª no baixo) aparece fora desse contexto cadencial, o acorde deixa de ser entendido como uma "Dominante Quarta e Sexta", e apenas interpretado como uma 2ª inversão do I grau. Nesse caso (entendido como um acorde ornamental subsidiário à escrita) deixa de ter pertinência funcional.

³ SCHOENBERG. *Tratado de Armonia*. op. cit. p.164.

⁴ Sobre as diferentes posições teóricas em relação a este acorde, comparar por exemplo:

BRISOLLA. op.cit. p.47.

HINDEMITH. op.cit. p.50.

KOELLREUTTER. op. cit. p.19.

PISTON. op.cit. pgs.169 a 183.

RIMSKY-KORSAKOV, N. *Tratado prático de Armonia*. B. Aires: Ricord, 1946. pgs. 38 e 39

SCHOENBERG. *Tratado de Armonia*. op.cit. pgs 162 a 164

ZAMACOIS. *Tratado de Armonia*. 1º volume. op.cit. pgs. 98 a 109

dos chamados tratados de Harmonia Tradicional: uma visão teórica onde o controle rigoroso das notas do acorde é a prioridade.

b) Função de Dominante - Por seu papel funcional de "aproximação do repouso", por sua localização estrutural ao final da forma, pelo entendimento que se têm de que a quarta e a sexta são apenas apojeturas (notas auxiliares) que se resolvem respectivamente sobre as notas reais terça e quinta, não restam dúvidas de que este é um acorde de Dominante. Esse é o ponto de vista dos chamados tratados de Harmonia Funcional: uma visão teórica onde as notas do acorde pouco significam frente as funções discursivas, estruturais e harmônicas que este acorde desempenha.

c) Função de Subdominante - O fato deste acorde anteceder uma Dominante, posição típica da Subdominante, parece ser um convincente argumento de que sua categoria funcional é verdadeiramente similar àquela desempenhada pelos IV e II graus. O fato da função Dominante poder se desdobrar em dois acordes (um primeiro de V quarta e sexta e um segundo de V7), da mesma forma que o termo "Movimento" se subdivide em "afastamento do repouso" em "aproximação do repouso", acredita-se que, onde existe uma Dominante, potencialmente existe sua subdivisão em S e D. Essa é a lógica que fundamenta essa versão normativa do acorde de "Dominante Quarta e Sexta" como um acorde de Subdominante. Menos tradicional e menos escolar, mas também funcional, essa seguramente é a interpretação que permitirá o aparecimento do chamado "Acorde Interpolado" e do "V7sus4". Versões modernas, mas de uso análogo ao histórico acorde cadencial de "Dominante Quarta e Sexta".

Essa ambigüidade teórica demonstra sobre tudo, a força e a eficiência expressiva deste procedimento cadencial, frente as quais, a opção dogmática por uma destas três versões teóricas, realmente é o menos importante.

Notando que o acorde de "Dominante Quarta e Sexta" é uma harmonia de tempo forte, ou seja, que cai sempre em posição métrica mais forte do que o acorde de Dominante que a sucede, acreditamos que as situações de uso deste acorde podem ser sintetizadas em duas circunstâncias básicas.

Tabela 9: situações de uso do acorde cadencial de “*Dominante Quarta e Sexta*”

a) Desmembramento da Função D em duas configurações acordais:

Funções	...	D	T	T
Graus		V_6^4 V7	I	I
Em Dó Maior:		C/G G7	C	C
Em Dó Menor:		Cm/G G7	Cm	Cm

b) Atribuição do V_6^4 para a Função T, quando T antecede a última D em uma cadência conclusiva:

Funções	T	D	T	T
Graus	V_6^4	V7	I	I
Em Dó Maior:	C/G	G7	C	C
Em Dó Menor:	Cm/G	G7	Cm	Cm

5.2. a Cadência Plagal

Essa é uma outra espécie de processo cadencial que implica também numa prevista sucessão de determinados graus, que pode ser considerada como um procedimento estereotipado, ou como um procedimento "clichê". Seu apelido usual de "Cadência do Amém" parece oferecer claramente, tanto as pistas sobre sua origem, quanto as normas para seu emprego.

Na liturgia cristã, a palavra "Amém" é uma expressão de condescendência, de assentimento e de estar de acordo. "Amén" palavra hebraica que passou sem modificação para o grego e para o latim. Significa "assim seja" (Jeremias II,5) e "com efeito" (Jeremias 28,6). No Antigo Testamento indica assentimento ao aceitar uma obrigação (I Reis I,36; Jeremias II,5). No Novo Testamento se usa como uma aclamação (I Coríntios 14, 16) e, ordinariamente ao final das orações e doxologias (Romanos I, 25; 9,25; I Timóteo I, 17; Hebreus 13,21) não para afirmar a verdade, senão em um sentido de súplica para que as promessas feitas por Deus sejam cumpridas.⁵

Em música, essa "Cadência do Amém" se tornou um procedimento comum no repertório sacro e que hoje, se aplica às mais variadas funções sociais da Harmonia. De maneira semelhante à expressão litúrgica, a "Cadência Plagal" é empregada no final da música, como uma confirmação ao estabelecimento definitivo da Tônica.

O efeito expressivo da "Cadência Plagal" é tanto mais eficiente quanto mais este "repouso" final sobre o I grau, que antecede a "Plagal", for contundente e definitivo. A "Cadência Plagal" é uma ratificação que se usa após o ponto final, um apoio que se adiciona às coisas que estão definitivamente concluídas. Para Piston⁶ a Plagal "é usada após uma Cadência Autêntica (...V7 - I), ou seja, após uma satisfatória conclusão sobre o I".

A função **S** característica do movimento Plagal pode cair: a) *no tempo fraco em relação à sua respectiva T predecessora, acentuando o efeito de confirmação desta*

⁵ Verbete "Amém" em HAAG, H. e BORN, A. *Diccionario de la Biblia*. Barcelona: Editorial Herder, 1963.

⁶ PISTON, . op.cit. p.189.

cadência; ou b) cair em tempo forte em relação à T final⁷, tomando-lhe o lugar e atrasando um pouco a conclusão definitiva sobre o I grau.⁸

Tabela 10: situações de uso da “Cadência Plagal”

a) Confirmação da terminação após um fechamento dobre a T⁹

Funções	...	D	T (Fim)	S (A -	T mém)
Graus		V ⁴ ₆ V7	I	IV	I
Em Dó Maior:		C/G G7	C	F	C
Em Dó Menor:		Cm/G G7	Cm	Fm	Cm

b) Antecedendo e atrasando a aparição da T final

Funções	...	D	S (antecedendo a T final)	T
Graus		V7	IV	I
Em Dó Maior:		G7	F	C
Em Dó Menor:		G7	Fm	Cm

⁷ Situação de uso tipicamente “Pop” e pouco encontrada no repertório do “Barroco → Romântico”.

⁸ A premissa teórica de que uma classe funcional não corresponde a um único acorde permitirá adiante, no estudo das questões dos acordes de Empréstimo Modal, uma grande exploração e desenvolvimento das capacidades expressivas da Cadência Plagal, por hora, como se nota, restringimos à função **S** apenas o IV grau e à função **T** apenas o I grau.

⁹ Neste caso a) atribuímos à **D** a progressão de “V⁴₆” → “V7” somente para enfatizar o caráter conclusivo em T da progressão. Em b) esse mesmo expediente também poderia ser usado.

5.3. a Cadência Frigia

A “Cadência Frigia” é um bom exemplo de como as *funções estruturais* (frases, períodos, introduções, codas, pontes, temas...) estão intimamente ligadas e são determinantes das funções harmônicas.

Existe uma situação estrutural comum à totalidade das Formas Musicais que é o momento onde a terminação de uma frase, ou seção, se dá sobre a Dominante; mais precisamente sobre o V grau.

Esse é um recurso narrativo que demanda continuidade, é um truque de persuasão, é uma cadência suspensa que supõe que a música ainda vai prosseguir, é algo como o dois pontos ou como o ponto de interrogação: um estratagema que convida a atenção do ouvinte ao desfecho e à seqüência.

É um artifício que lhe prende a atenção, que direciona sua percepção e que conduz sua audição. As vantagens e necessidades deste procedimento retórico discursivo são muitas, e os músicos as utilizam desde a muito tempo.

Quando, na tonalidade Menor, este repouso sobre o V grau, é precedido de um acorde de Subdominante que se encontra meio tom acima deste V grau, portanto o bVI grau, dá-se o nome de “Cadência Frigia”.

No Exemplo 9 o estabelecimento da função formal precede a escolha da função harmônica. Note que trata-se de uma pequena Forma, mas que têm a característica do ritornelo sobre o último compasso do 2º verso (compasso 8). É exatamente aí, no meio da forma, no lugar onde se supõe um retorno ao primeiro verso, é que um truque de conexão cai bem e que um recurso de emenda se faz propício. A forma indica esta necessidade e solicita um processo cadencial que demande continuidade.

É exatamente neste tipo de situação que se usa a Cadência Frigia. Note também que, neste exemplo, por questões de estabelecimento de uma estilística mais tradicional, optou-se por indicar os acordes sem suas respectivas sétimas e/ou sem suas respectivas tensões disponíveis.

A experiência de uma execução adicionando-se estas notas pode comprovar que, assim como a ausência ou presença das sétimas e/ou demais tensões, não alteram o significado harmônico funcional dos acordes, a presença de outras notas, além das notas da tríade básica, numa Cadência Frígia, têm importância apenas ornamental e não estrutural.

Note ainda que, a importância da Cadência Frígia é tão somente retórica e tão puramente da ordem de uma sonoridade típica, visto que, do ponto de vista estritamente funcional, a progressão $S \rightarrow D$, não representa nenhum acréscimo ou novidade para o sistema.

Exemplo 9: exemplo de uso da “Cadência Frígia”

: Cm	G7	Cm	Fm
T Im	D V7	T Im	S IVm
“Cadência Frígia”			
¹ Cm	Bb	Ab	G7 :
T Im	S bVII	S bVI	D V7
² Db	Cm/G	G7	Cm
S bII (Sexta Napolitana)	T V ₆ ⁴ (Dominante Quarta e Sexta)	D V7	T Im

Sexta Unidade:

OUTROS ACORDES SOBRE O V7 GRAU

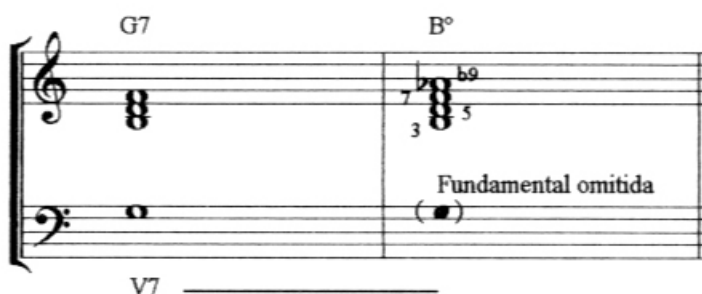
6. OUTROS ACORDES SOBRE O V7 GRAU

6.1. o acorde "Diminuto" como Dominante

O acorde "Diminuto" é um tipo único dentro do sistema harmônico tonal, sua característica arrumação interna de intervalos de terças menores simetricamente dispostas é singular pois, nenhum outro acorde básico admite esta qualidade de possuir todos intervalos eqüidistantes. Essa simetria permite muitas interpretações e é por isso que a quantidade de entendimentos teóricos e de sistemas elaborados para explicar o "Diminuto" e seu uso é tão numerosa. A teoria tradicional da Harmonia¹ interpreta o acorde "Diminuto" *sempre como um acorde de Dominante*. Tanto por sua carga de tensão intervalar (pois este é um acorde que possui dois trítomos) quanto pelos aspectos de seu uso histórico (pois a eficiência deste expediente sobre a Dominante é uma das mais tradicionais estratégias usadas na intensificação da carga de tensão dessa função).

O "Diminuto" é entendido, analisado e aplicado como um V grau com sétima, com nona menor e sem a fundamental. Em Dó Maior, por exemplo: o V7 grau é um G7, o "Diminuto" correspondente a este grau, e que portanto, se equivale ao V7 grau no desempenho da mesma função de Dominante, é o acorde de B°. Um acorde formado pelas notas si (= terça do G7), ré (= quinta do G7), fá (= sétima do G7) e láb (= nona menor do G7); note que a nota sol (fundamental do acorde) está ausente.²

Exemplo 10: demonstração da derivação do "Diminuto" de seu V7 de origem



¹ Ver a bastante completa interpretação do acorde Diminuto feita por PISTON. op.cit. pgs. 309 a 333.

² Baseando-se no ponto de vista da história da Harmonia, La Motte argumenta que essa explicação por nós aceita, de que "o Diminuto é V7 com b9 e sem fundamental" é uma "facilitação" teórica dos funcionalistas pois, adverte que o Diminuto aparece na prática harmônica muito antes do que o acorde de V7(b9) do qual o Diminuto seria um derivado. Assim, coberto pela razão diacrônica, o autor afirma que "A respeito de sua (do Diminuto) primeira aparição na época de Bach, temos de dizer, no entanto, que não se deve definir como abreviatura de algo - do V7(b9) - que todavia não existia em absoluto". LA MOTTE. op. cit. p. 83.

A téttrade diminuta se encontra originalmente, sobre o VII grau da escala menor harmônica³, onde se apresenta como possuidora de duas das principais características desta escala, a *sexta menor* (nota lá bemol em Dó Menor) e a *sétima maior* (nota si em Dó Menor). Essas notas conferem à esta opção acordal de Dominante uma ambiência típica da tonalidade Menor. No entanto, essa escala de origem não restringe os usos e empregos deste acorde, que é tão importante e recorrente na tonalidade Menor quanto na Maior.

Esse uso do acorde "Diminuto" na tonalidade Maior, traz consigo a novidade da *sexta menor* (introdução da nota lá bemol na tonalidade de Dó Maior), e é uma das manifestações dos empréstimos que o modo Menor faz ao Maior de seus recursos e sonoridades.

Do ponto de vista estritamente funcional o Acorde Diminuto não significa nada de novo, é apenas uma variação de sonoridade de um V7. É uma determinada solução de formatação para a função Dominante e como tal, este acorde é utilizado nas mesmas situações que qualquer Dominante.

6.1.1. as capacidades de Inversão do acorde Diminuto

O Diminuto demonstra como os procedimentos da escritura musical influenciam no estabelecimento dos conceitos funcionais pois, tudo o que caracteriza este acorde, é da ordem da condução de vozes: *trata-se de um acorde maior, com sétima menor, em uma determinada inversão à qual se adiciona uma determinada tensão e se omite uma de suas notas.*

Assim, poderíamos dizer que o Diminuto não é exatamente um outro tipo de acorde e sim, o mesmo V7 grau processado e modelado em uma determinada configuração acordal⁴.

³ Ver Quarta Unidade: Campo Harmônico Diatônico - Modo Menor.

⁴ A rigor, o acorde Diminuto não deveria figurar em abordagens que se pretendem funcionais e que pretendem não misturar as questões de "condução de vozes" com as de "combinação de acordes". Ocorre que aqui a força da tradição deste acorde fala mais alto e, muito embora o Diminuto já se ache totalmente contemplado no âmbito das definições e caracterizações do V grau, uma dissertação sobre Harmonia que não considere o Diminuto ainda ficará muito frágil.

Ilustrando este argumento de que o Diminuto não é propriamente um novo acorde e sim o resultado de um procedimento de condução de vozes sobre o V7 grau, é importante notar as capacidades de inversão que este acorde possui.

Este, como todos os demais acordes, pode aparecer invertido. A particularidade notável é que, o Diminuto ao se inverter a uma terça menor acima (pois este acorde só possui intervalos de 3^{as} menores), resulta em um outro acorde de configuração intervalar exatamente igual ao de origem.

Ou seja, a inversão do Diminuto gera uma téttrade que possui também a estrutura intervalar de 3^am+3^am+3^am. Como o Quadro 10 demonstra na tonalidade de Dó Maior (válido igualmente para Dó Menor), esse procedimento de inversão viabiliza para o uso um conjunto de quatro acordes Diminutos que, funcionalmente no entanto, são exatamente a mesma coisa: *posições e inversões de um V7grau acrescido da nona menor e sem a fundamental*.

São quatro novas configurações especiais para um único e mesmo V7 grau de origem. Vale dizer então que, para cada acorde de resolução (Dó Maior, ou Menor, no Quadro 10) o V7 grau de preparação (G7) possui quatro opções de acordes Diminutos (B°, D°, F° e Ab°).

Quadro 10: demonstração das capacidades de inversão do acorde “Diminuto”

	Fund.	3	5	7	b9	3	5	7	
G7	sol	si	ré	fá				V7 em Dó Maior (ou Dó Menor)
B°	si	ré	fá	láb			G7 sem Fund. com b9 e 3 no baixo
D°		ré	fá	láb	si		G7 sem Fund. com b9 e 5 no baixo
F°			fá	láb	si	ré	G sem Fund. com b9 e 7 no baixo
Ab°				láb	si	ré	fá	G7 sem Fund. com b9 no baixo

As regras tradicionais de resolução das notas de um V7grau sobre as notas de I grau⁵, são igualmente válidas para quando este V7 grau aparece configurado como um acorde Diminuto.

⁵ Sobre a resolução de V7 → I grau ver:

BRISOLLA. op.cit p. 50.

HINDEMITH. op.cit. p. 19.

KOELLREUTTER. op. cit. p. 21.

Esse procedimento de escrita permite um bom movimento melódico na condução das vozes e aqui, serve para demonstrar como um único acorde (o V7 grau de origem) pode assumir variadas feições e formatos.

Quadro 11 : regras de resolução do “*Diminuto*” sobre o I grau

Notas de Dominante		regras de resolução de V7 sobre I	Notas de Tônica	
V7 (em Dó Maior ou Menor = G7)			I (em Dó Maior = Cmaj7; em Dó Menor = Cm7)	
*G7 com nona menor no baixo	Ab°	→ a b9 do V7 resolve sobre a 5 do I →	Cmaj7/G ou Cm7/G	quinta no baixo
*G7 com sétima no baixo	F°	→ a 7 do V7 resolve sobre a 3 do I →	Cmaj7/E ou Cm7/Eb	terça no baixo
*G7 com quinta no baixo	D°	→ a 5ª do V7 resolve sobre a Fundamental do I →	Cmaj7 ou Cm7	Estado Fundamental
*G7 com terça no baixo	B°	→ a 3(sensível) do V7 resolve sobre a Fundamental do I →	Cmaj7 ou Cm7	Estado Fundamental

* Acorde maior, com sétima e nona menor e sem a fundamental.

A utilidade deste entendimento sobre as inversões de um Diminuto pode ser demonstrada no Exemplo 11, onde numa simples inter-troca de G7→Cmaj7, aos G7 são atribuídos inversões do Diminuto, provocando todo um resultado de movimentação na linha do baixo e por conseguinte, nas demais vozes da harmonia.

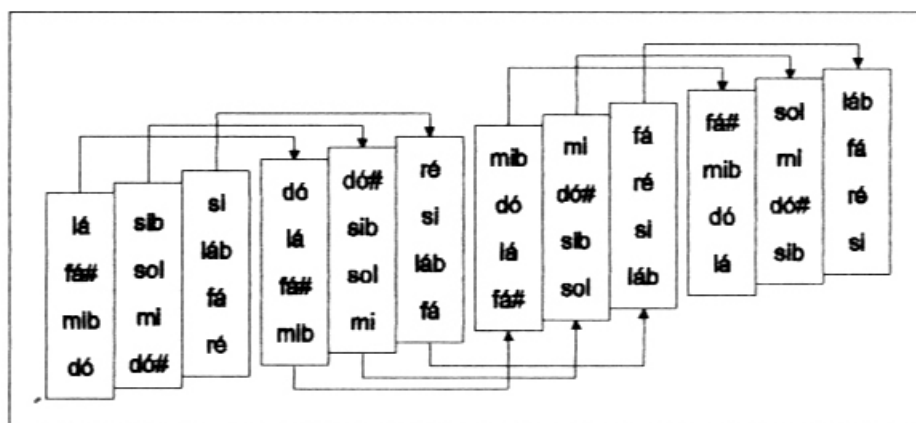
Exemplo 11: demonstração da serventia das inversões de um “*Diminuto*”

T	D	T	D	T	D	T	D
Cmaj7	G7	Cmaj7	G7	Cmaj7	G7	Cmaj7	G7
Cmaj7/G	F°	Cmaj7/E	D°	Cmaj7	B°	Cmaj7	Ab°
I	V7	I	V7	I	V7	I	V7

6.1.2. as capacidades de resolução de um acorde Diminuto

Uma outra interpretação bastante comum que se faz das simetrias intervalares do acorde Diminuto, é aquela que diz respeito às suas múltiplas capacidades de resolução: como o acorde Diminuto, ao se inverter, gera à distância de um tom e meio acima, um outro acorde exatamente igual, constatamos que (como o Quadro 12 ilustra), no total cromático são possíveis apenas três acordes Diminutos originais, pois os outros nove, são inversões e possuem as mesmas notas destes três primeiros.

Quadro 12: demonstração dos 3 únicos acordes “Diminutos” possíveis no total cromático



Essa limitação sistêmica, da existência real de apenas três Acordes Diminutos originais no total cromático, traz consigo o fato de que, logicamente, um único acorde Diminuto tem que se resolver em mais de um lugar (pois o número de tonalidades, e/ou de acordes, possíveis no total cromático é bem maior do que três).

Para dar conta deste número maior de resoluções do que de preparações, um mesmo acorde Diminuto possui o potencial de poder ser interpretado como mais do que um único V7 grau. Isso é possível porque as notas do Diminuto, em qualquer de suas inversões, são sempre equidistantes.

Assim, quando se tenta superpor essas notas em ordem de terças (como o fazemos com todos os demais acordes) não se pode determinar com certeza qual nota é a terça, a quinta, a sétima ou a nona menor em relação a um V7 grau, pois qualquer nota do Diminuto pode assumir qualquer um destes quatro papéis.

A interpretação de um acorde Diminuto só se resolve frente a um contexto. Os papéis de suas notas, que determinam a sua relação com um V7 grau, dependem totalmente da referência que se adota.

Como quatro referências podem ser adotadas:

primeira: o Diminuto pode estar sobre a *terça* de um V7 grau;

segunda: o Diminuto pode estar sobre a *quinta* de um V7 grau;

terceira: o Diminuto pode estar sobre a *sétima* de um V7 grau,

quarta: o Diminuto pode estar sobre a *nona menor* de um V7 grau;

podemos dizer que um único acorde Diminuto pode ser entendido como quatro diferentes acordes de V7 graus. O Quadro 13, tomando por exemplo o acorde de B°, procura ilustrar essas capacidades de resolução funcional do Diminuto.

Quadro 13: demonstração das capacidades de resolução de um único acorde “Diminuto” em 8 tonalidades e/ou acordes diferentes

se a nota “si” é a terça, o acorde é:	se nota “si” é a quinta, o acorde é:	se a nota “si” é a sétima menor, o acorde é:	se a nota “si” (=dó b) é a nona menor, o acorde é:
G7	E7	C#7	Bb7
Cmaj7 ↗ B° ↘ Cm7	Amaj7 ↗ B° ↘ Am7	F#maj7 ↗ B° ↘ F#m7	Ebmaj7 ↗ Cb° ↘ Ebm7

Vale dizer então que: para cada um dos três acordes Diminutos originais temos quatro diferentes V7 graus. Cada um dos três acordes Diminutos originais pode se resolver em até oito tonalidades e/ou acordes diferentes (quatro maiores + quatro menores).

Computando os totais, observamos que este entendimento das capacidades de resolução do Diminuto, dá conta do total cromático pois: se temos doze acordes de V7 graus (resultado da soma dos quatro diferentes V7 graus potencialmente disponíveis em

cada um dos três acordes Diminutos originais) temos vinte e quatro tonalidades ou acordes de resolução (doze maiores mais doze menores).

Ressalvamos no entanto que, essas somatórias aritméticas todas caem por terra e padecem de sentido, frente a um dos mais simples e básicos conceitos da Tonalidade: ou se está em um Tom ou se está em um outro, mas nunca se está em 24 tonalidades ao mesmo tempo!

Esse princípio básico (válido até mesmo para quando se processam as Modulações) torna um pouco desnecessária toda essa falação sobre as capacidades matemáticas de resolução do Diminuto.

No entanto, elas aparecem aqui porque desconhecemos concepções formalizadas e escritas sobre esta questão nos tratados e manuais que abordam a temática e, porque este fato sistêmico, sempre incomoda o aluno que se inicia no Diminuto e não tem uma fonte teórica onde se esclarecer dessa problemática.

6.2. o acorde de Dominante Substituta - SubV7

Duas das principais propriedades que caracterizam, distinguem e enfatizam o acorde maior com sétima menor (X7), e que, decisivamente, determinam e definem sua apropriada capacidade de assumir a função de Dominante, são também, notavelmente, justamente aquelas duas propriedades que mais atribuem qualidades ambíguas à este tipo de tétrade.

Aquelas duas características que mais favorecem aos múltiplos entendimentos que se tem sobre os vários tipos de formatos que este acorde pode assumir, e que mais favorecem ainda, a grande diversidade de uso que se faz deste acorde.

Assim, *(enquanto ênfase na caracterização de uma coisa que, quanto mais se define, mais admite também, que pode ser outra coisa)*, essas duas propriedades demonstram que para a Harmonia, tanto as maneiras de se *combinar os acordes entre si*, quanto o próprio *modo de ser de um acorde em si*, são sempre valores funcionais, onde: as grandezas nunca são absolutas, são sempre suscetíveis de variar, só se definem frente ao caso, frente ao fechamento de um contexto específico e frente a uma situação de fato colocada.

Uma primeira, destas duas propriedades do acorde tipo X7, e uma das principais na caracterização, definição e distinção deste acorde como uma Dominante, é a presença do intervalo de três tons entre a sua terça e a sua sétima (Tritono).

A outra, segunda propriedade, é a diversidade de alterações que podem acontecer sobre a fundamental e a quinta do acorde tipo X7, que tem o claro propósito de, através do acréscimo das tensões, enfatizar, acentuar e destacar o papel da Dominante e que, por dotar este acorde de tantas e tão diferentes opções de configurações, acabam por confundí-lo.

Comparando estas duas propriedades, poderíamos dizer que:

A presença do tritono é uma propriedade mais estável, essencial, e constante. É praticamente obrigatória, tanto nas configurações mais

O acrécimo de tensão é uma propriedade mais variável, aparente e momentânea. É totalmente opcional na definição das configurações que o X7

simples, quanto nas mais sofisticadas que o X7 assume. O tritono é uma instituição supra-individual, é da ordem da competência potencial do acorde, é um fato social adotado pelos usuários da Harmonia que estão subordinados à essa importante condição de unidade do sistema harmônico.

pode assumir. O uso de tensão é uma prática individualizante, é da ordem do desempenho ocasional do acorde. É um ato de estilo de época, de lugar ou de autor, onde o usuário é um indivíduo senhor, capaz de escolher uma solução de diversidade na realização da Harmonia.

6.2.1. tensões disponíveis para o acorde de V7 grau

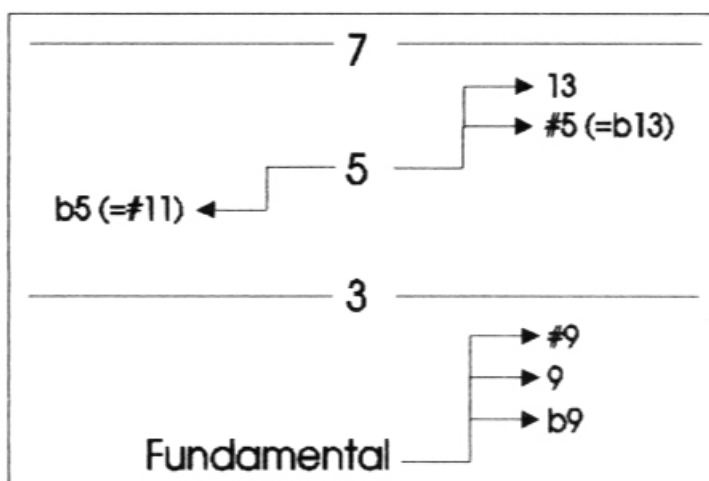
Embora não seja objeto deste trabalho o tratamento destas variáveis de escrita, nos deteremos um pouco sobre o uso de tensões para o acorde tipo X7, dado a importância que esta temática tem para o estabelecimento de nossa posição teórica sobre o acorde de "Dominante Substituta - SubV7". A Tabela 11 indica o total das tensões disponíveis para o acorde tipo X7.

Tabela 11: tensões disponíveis para o acorde de X7

acorde de X7	Tensões Disponíveis
<i>Quando prepara acorde Maior</i>	9 ; 13 ; #11 (= b5) e (em empréstimo da preparação para acorde Menor) b9 ; #9 ; b13 ; (= #5)
<i>Quando prepara acorde Menor</i>	b9 ; #9 ; b13;(= #5); #11 (= b5)

O Quadro 14 oferece um modelo gráfico de como as Tensões se encontram à partir das notas da téttrade básica de um X7. É uma síntese genérica e normativa onde, a terça e a sétima são consideradas como notas fixas e inalteráveis (pois são essenciais ao acorde; são elas que lhe definem o tipo e a Função). As Tensões se localizam a partir da Fundamental (de onde se derivam as nona menor; nona e nona aumentada) e a partir da quinta (de onde se derivam, para baixo, as décima primeira aumentada, ou quinta diminuta, e, para cima, as quinta aumentada, ou décima terceira menor, e décima terceira).

Quadro 14: localização das tensões disponíveis para X7 a partir das notas de sua téttrade básica



É a partir do caráter ambíguo e aberto, inerente à estas duas propriedades (a *presença do Tritono* e, o *uso de Tensões*) que o emprego e a conceituação do acorde de “Dominante Substituta - SubV7” serão aqui definidos.

6.2.2. a dupla interpretação das notas do Tritono de um V7

O intervalo de Tritono pode ser duplamente interpretado por sua característica singular de, ao se inverter, gerar um outro intervalo de Tritono. Nesta inversão, como a distância entre as duas notas, em qualquer ordem, continua sendo sempre de três tons, não podemos, apenas pela relação intervalar entre as duas notas, delimitar com certeza qual é a terça e qual é a sétima de um acorde tipo X7. Pois, em qualquer ordem, ambas as notas podem assumir legitimamente qualquer um dos dois papéis. A partir desta possibilidade de dupla interpretação das notas de um Tritono, o Quadro 15 demonstra que, para as notas do Tritono “si-fá”, existem então, dois acordes tipo X7, um para cada possibilidade de interpretação:

- Dependendo da referência que se fixa, a nota “si” pode ser entendida como a terça, e a nota fá como a sétima de um X7. O que resulta na determinação do acorde de G7, V7 grau de Dó Maior ou de Dó Menor.
- Se a referência adotada é outra, a nota “fá” vai ser entendida como terça, e a nota “si” (=dó bemol) como a sétima de um X7, determina-se um outro acorde, o Db7, SubV7 de Dó Maior ou de Dó Menor.

Note-se que este acorde de Db7 é também o V7 grau diatônico da tonalidade de Sol Bemol Maior. A questão de uma eventual disputa de quem é o centro tonal principal (entre o Dó Maior e o Sol Bemol Maior) é uma questão que não se coloca, pois para o sistema tonal necessariamente, ou se está em um tom ou no outro. Todas as relações harmônicas garantem a preponderância de um único tom, o contrário disto, é um considerado como um erro de Harmonia. Podemos dizer que, em Dó Maior, Db7 é o acorde de Dominante que substitui o G7, assim como, em Sol Bemol Maior, o G7 é o acorde de Dominante que substitui o Db7. Mas não existe a situação tonal onde o Db7 (ou o G7), prepare para as duas tonalidades ao mesmo tempo.

Quadro 15: o estabelecimento do SubV7 a partir da dupla interpretação das notas de um Trítano

dupla interpretação das notas do trítano				* = dó bemol
terça de V7 →	si	fá	← terça de V7	
sétima de V7 →	fá	si*	← sétima de V7	
↓			↓	
G7 V7	→	Cmaj7 ou Cm7	← Db7 SubV7	

Este outro acorde, que possui o trítano em comum com o V7 grau da tonalidade principal, é o acorde aqui denominado de: Dominante Substituta - SubV7. Este acorde de Dominante Substituta - SubV7, por ser idêntico ao V7 naquilo que ele têm de mais próprio, determinante, característico e singular, passa a pertencer ao idioma dos acordes da Harmonia numa situação privilegiada, que confere ao acorde de SubV7 o estatuto de ser de um acorde que se iguala totalmente ao V7 grau, em todas as suas capacidades, atribuições e usos na de função Dominante.

6.2.3. a dupla interpretação das demais notas de um V7

O SubV7 se torna um verdadeiro espelho simétrico do V7 grau, quando, para além desta presença em comum do mesmo Trítano nos dois acordes, observamos também que, quaisquer das outras notas de um V7 pode também ser duplamente interpretada, pois existe uma correspondência exata e geométrica, onde todas as notas de um V7 são compartilhadas pelo seu respectivo SubV7.

A quantidade de Tensões Disponíveis é bastante generosa para o acorde de V7 grau diatônico, justamente pelo encargo funcional de Dominante que recai sobre este grau. Resultante da soma das notas da tétrade com as tensões disponíveis, o conjunto total de notas potencialmente utilizáveis para o V7 grau, é de 10 notas. Ou seja, praticamente todo o âmbito cromático está disponível em um V7 grau (de fora estão apenas a *sétima maior* e a *quarta justa* que são as únicas notas incompatíveis com este tipo de acorde).

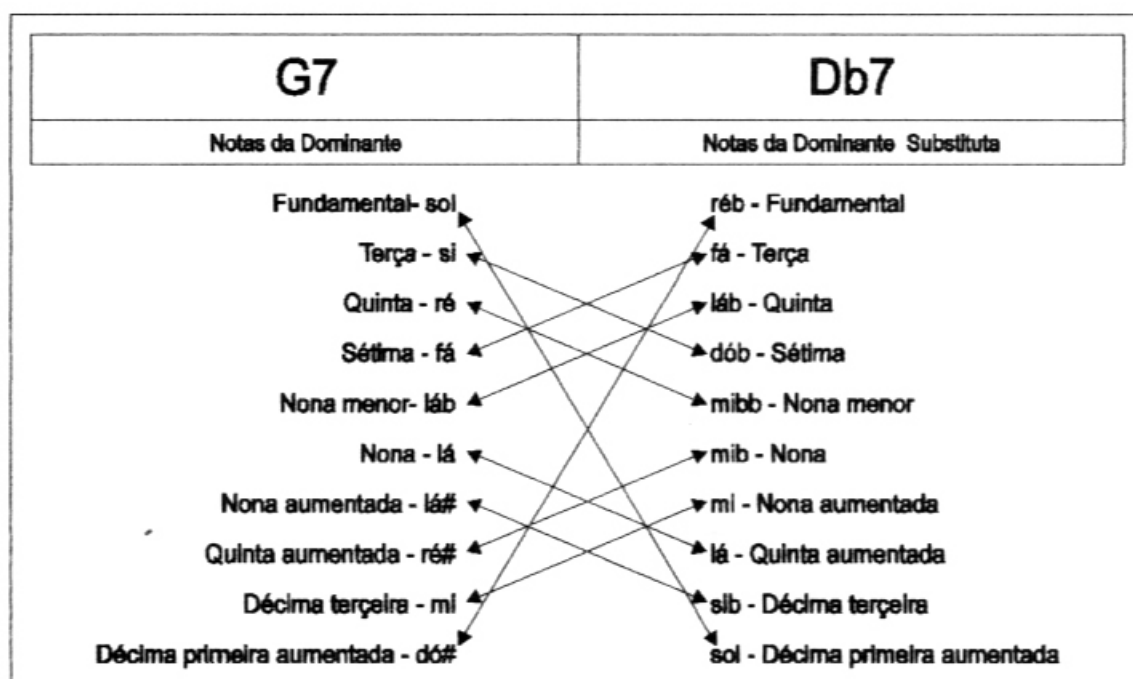
Neste conjunto de notas utilizáveis pelo V7 grau, o número de configurações acordais possíveis é muito grande e, justamente por isso, é importante notar que, quanto mais o acréscimo de tensões procura definir e precisar o papel do V7 grau / Dominante, mais a margem de ambigüidade sobre os tipos e formatos que este acorde pode adquirir, aumenta.

Paradoxalmente, quanto mais se enfatiza a carga de tensão exigida para a função Dominante e quanto mais se objetiva, através de acréscimos de tensão, diferenciar o V7 grau dos demais acordes maiores do campo harmônico, maior é a possibilidade de combinações acordais diferentes entre as notas deste V7 grau e mais escorregadio, dúbio e mutável fica o perfil deste acorde. No entanto, como o Quadro 16 demonstra, esse paradoxo é apenas aparente pois, no extremo oposto, no nível máximo que o acréscimo de tensões pode alcançar, encontra-se refletido, em espelho geométrico, um outro acorde exatamente igual ao V7 grau diatônico: o SubV7.

Esse Quadro 16 demonstra também que o termo "Substituta", que adjetiva está Dominante, é bastante discutível pois, à rigor, nada aqui está "substituindo" alguma coisa; é a "mesma coisa". O acorde de SubV7 está muito mais para uma determinada configuração de V7, do que para um outro acorde, que entra no lugar de V7. O SubV7 é o próprio V7, em determinada posição e acrescido de determinadas tensões. Mais uma vez, nota-se aqui, as costumeiras confusões entre os procedimentos de condução de vozes, e as relações de combinação entre os acordes. A Dominante Substituta não inaugura nenhuma relação funcional nova, é apenas mais uma opção de sonoridade para a articulação cadencial V7→I. Se aqui mantemos o hábito de dar outro nome para uma classe funcional que já tem um nome (cada vez que está mesma classe funcional se manifesta de uma maneira diferente, mesmo que, como o Quadro 16 demonstra,

nada do que é principal e definidor à esta classe funcional, tenha sido alterado) é porque, o termo "Dominante Substituta" se encontra bastante estabelecido no jargão atual da Harmonia da música popular, e também porque, para as abrangências deste trabalho, muito embora a precisão e a clareza dos termos sejam preocupações fundamentais, o que mais importa, é o efetivo domínio técnico desta opção de sonoridade de Dominante.

Quadro 16 : demonstração da correspondência geométrica entre as notas de um V7 e seu respectivo SubV7



No Exemplo 12, esses princípios da dupla interpretação das notas do trítano assim como das demais notas de um V7, possibilitam a escalação do Db7 (SubV7 grau que possui o mesmo trítano e as mesmas notas que o G7), para a posição funcional de Dominante atribuída ao G7 (V7 grau diatônico de Dó Maior).

Exemplo 12: uso do SubV7 na função de V7

a) em Dó Maior

T	D	T	S	T	D	T	T
Cmaj7	Db7	Cmaj7	Fmaj7	Em7	Db7	Cmaj7	Cmaj7
Imaj7	SubV7 [G7]	Imaj7	IVmaj7	IIIIm7	SubV7 [G7]	Imaj7	Imaj7

b) em Dó Menor

T	D	T	S	T	D	T	T
Cm7	Db7	Cm7	Fm7	Ebmaj7	Db7	Cm7	Cm7
Im7	SubV7 [G7]	Imaj7	IVmaj7	bIIIImaj7	SubV7 [G7]	Im7	Im7

6.3. o acorde de Dominante com Quarta Suspensa - V7_{sus4}

O acorde sobre o V grau diatônico, com sétima menor e quarta, é aqui denominado de V7_{sus4} e entendido como uma variação estilística do acorde tipo X7. O V7_{sus4} é um determinado maneirismo, um efeito, um tipo específico de alteração que permite mais uma opção de sonoridade para o V7 grau.

A suspensão da terça pela quarta, que caracteriza e dá nome à este acorde, mostra também que o V7_{sus4}, é mais um daqueles casos onde, o uso recorrente e constante de um procedimento de condução de vozes se consolida em um acorde propriamente dito.

O V7_{sus4} é resultante da prática histórica do uso da *apojatura*⁶ (que é uma nota auxiliar, ornamental e opcional) que faz soar a quarta sobre o V7 grau em destaque de tempo forte, essa quarta *apojatura* é uma dissonância que deve se resolver subsequentemente sobre a terça deste acorde.

Deste entendimento, podemos concluir que o V7_{sus4} é uma versão do acorde cadencial de Dominante Quarta e Sexta, sem a Sexta e com a Sétima. De fato, o V7_{sus4} é uma espécie de atualização da Dominante Quarta e Sexta, a semelhança entre estes dois tipos específicos de variação sobre o V grau, é bastante notável. No entanto, preferimos situar o acorde Cadencial de Dominante Quarta e Sexta como a matriz histórica do V7_{sus4}, e não como uma versão do mesmo acorde, pelas propriedades específicas e pelas características funcionais um tanto diferentes que o V7_{sus4} pode adquirir no uso.

6.3.1. o uso de tensões sobre o V7_{sus4}

Enquanto tipo acordal, uma primeira grande especificidade que distingue o V7_{sus4}, é o uso que este acorde faz do estoque das tensões disponíveis. O acorde de V7_{sus4} é um acorde de V7 onde a terça está suspensa pela quarta. No entanto,

⁶ A "Apojatura" é uma nota estranha que precede a uma nota do acorde por uma distância de segunda. É resolvida por movimento de grau conjunto, descendente no mais das vezes, à nota do acorde correspondente. A "Apojatura" ocorre em posição métrica mais forte que sua resolução. HINDEMITH., op.cit. pgs. 40 e 42.

independente desta suspensão própria ao acorde, é preciso destacar que, o $V7_{sus4}$ é antes de tudo, um $V7$ grau. Como tal, é um acorde que possui um bom número de tensões disponíveis. O conjunto resultante da soma das notas constitutivas do acorde (= fundamental; quarta, no lugar da terça; quinta e sétima), mais as tensões disponíveis para o $V7$ grau é bastante grande, o que dota o $V7_{sus4}$ de uma grande capacidade de assumir configurações e formatos totalmente singulares no conjunto de acordes da Harmonia.

A atribuição de tensões para $V7_{sus4}$ obedece aos mesmos princípios que a atribuição de tensões ao $V7$ convencional, assim, quando o $V7_{sus4}$ prepara acorde maior as tensões disponíveis são a sétima, nona, décima terceira e décima primeira aumentada (=quinta diminuta) e, em empréstimo da preparação para menor, nona menor, nona aumentada e décima terceira menor (= quinta aumentada). Quando o $V7_{sus4}$ prepara acorde menor as tensões disponíveis são a sétima, nona menor, nona aumentada, décima terceira menor e décima primeira aumentada (=quinta diminuta). O **Exemplo 13** abaixo ilustram alguns formatos que o $V7_{sus4}$, acrescido de tensões, pode assumir.

Exemplo 13: diferentes configurações e variações de cifragens para o $V7_{sus4}$

The image displays four musical examples (a, b, c, d) illustrating different configurations and variations of the $V7_{sus4}$ chord. Each example is shown on a grand staff (treble and bass clef) with notes and chord symbols.

- a)** Shows G^7_{sus4} and C^{maj7} above the staff. The notes are G (bass), C (treble), and G (bass). Below the staff, the chord is labeled Dm^7/G .
- b)** Shows G^{13}_{sus4} and C^{maj7} above the staff. The notes are G (bass), C (treble), and G (bass). Below the staff, the chord is labeled F^{maj7}/G .
- c)** Shows G^7_{sus4} and Cm^7 above the staff. The notes are G (bass), C (treble), and G (bass). Below the staff, the chord is labeled $Dm^7(b^5)/G$.
- d)** Shows $G^7(b^9)_{sus4}$ and Cm^7 above the staff. The notes are G (bass), C (treble), and G (bass). Below the staff, the chord is labeled Fm^{11}/G .

- o caso a) mostra uma preparação para acorde maior, onde a tensão nona aparece adicionada ao $V7_{sus4}$. Note que, dado à este tipo de configuração, este acorde pode aparecer também cifrado como Dm^7/G .
- o caso b) mostra uma preparação para acorde maior, onde as tensões nona e décima terceira aparecem adicionadas ao $V7_{sus4}$. Note que, dado à este tipo de configuração, este acorde pode aparecer também cifrado como F^{maj7}/G .

- o caso c) mostra uma preparação para acorde menor, onde a tensão nona menor aparece adicionada ao *V7sus4*. Note que, dado à este tipo de configuração, este acorde pode aparecer também cifrado como *Dm7(b5)/G*.
- o caso d) mostra uma preparação para acorde menor, onde as tensões nona menor, décima terceira menor e nona aumentada aparecem adicionadas ao *V7sus4*. Note que, dado à este tipo de configuração, este acorde pode aparecer também cifrado como *Fm11/G*.

Funcionalmente, a diferença específica que justifica a classificação e um tratamento normativo ao acorde de *V7sus4*, é o fato de que este acorde possui total autonomia enquanto tal.

O *V7sus4*, como qualquer acorde, pode estar envolvido em processos cadenciais, mas não se confunde com um tipo único e fixo de processo cadencial, como acontece, por exemplo, com o acorde cadencial de Dominante Quarta e Sexta.

O *V7sus4* é um acorde que pode também ser usado por si próprio, independente de sua resolução sobre o V7. Essas duas situações diferenciadas de uso é que definem a também dupla atribuição funcional do *V7sus4*.

6.3.2. o acorde de *V7sus4* como Subdominante

Quando implica em um processo cadencial, de resolução da *apojatura*, o *V7sus4* assume o papel de Subdominante, de acorde que antecede o V7, este sim, com função de Dominante. Este emprego do *V7sus4* é o que mais o aproxima da tradição do acorde cadencial de Dominante Quarta e Sexta.

A ausência da sensível, nota característica da Dominante, aliada ao fato de que este acorde se configura de forma bastante semelhante aos II e/ou IV graus diatônicos (como se viu no Exemplo 13), que são graus típicos da Subdominante, intensificam e caracterizam o papel de Subdominante do *V7sus4*.

É o que se dá no Exemplo 14: o *V7sus4* como Subdominante antecede ao V7 Dominante. Isto significa que a quarta resolverá sua *apojatura* sobre a terça do V7. Note

que, ao assumir o papel de Subdominante, o V7sus4 se localiza em posição métrica mais forte do que o V7 grau que lhe sucede.

Exemplo 14: o uso do V7sus4 como Subdominante

a) em Dó Maior

T	S	T	S	S	D	T	T
Cmaj7	Fmaj7	Em7	Dm7	G7sus4	G7	Cmaj7	Cmaj7
I _{maj7}	IV _{maj7}	III _{m7}	II _{m7}	V7sus4	V7	I _{maj7}	I _{maj7}

b) em Dó Menor

T	S	T	S	S	D	T	T
Cm7	Fm7	Ebmaj7	Dm7(b5)	G7sus4	G7	Cm7	Cm7
I _{maj7}	IV _{maj7}	bIII _{maj7}	II _{m7(b5)}	V7sus4	V7	I _{m7}	I _{m7}

6.3.3. a acorde de V7sus4 como Dominante

Quando não implica em processo cadencial, pois a resolução da *apojatura* deixa de ser entendida como obrigatória, o V7sus4 assume o papel de Dominante, de opção de sonoridade de V7 grau, acorde que pode suceder, ou não, uma Subdominante. Este é um entendimento mais moderno, que como tal, dependeu de um tempo histórico para se estabelecer. Ao longo do uso desta *apojatura*, a quarta se tornou um som corriqueiro e habitual. De nota auxiliar, opcional e ornamental, essa nota sobre o V7 grau diatônico, adquiriu o status de nota real, não dissonante e não auxiliar e sim, de nota constitutiva e tão pertencente ao acorde quanto a própria terça, que então se viu em condição de ser excluída. De dissonância que implica em resolução, a quarta se viu como nota autônoma e principal na caracterização de uma nova opção estilística para a função de Dominante. É o que se dá no Exemplo 15: o V7sus4 como Dominante assume de fato o papel de V7 grau, isto significa que a quarta não se resolverá. Note que, ao assumir o papel de Dominante, o V7sus4 se localiza em posição métrica mais fraca do que o I_{maj7} grau que lhe sucede.

Exemplo 15: o uso do V7sus4 como Dominante

a) em Dó Maior

T	D	T	T	S	D	T	T
Cmaj7	G7sus4	Cmaj7	Em7	Dm7	G7sus4	Cmaj7	Cmaj7
I _{maj7}	V7sus4	I _{maj7}	III _{m7}	II _{m7}	V7sus4	I _{maj7}	I _{maj7}

b) em Dó Menor

T	D	T	T	S	D	T	T
Cm7	G7sus4	Cm7	Ebmaj7	Dm7(b5)	G7sus4	Cm7	Cm7
I _{m7}	V7sus4	I _{m7}	bIII _{maj7}	II _{m7(b5)}	V7sus4	I _{m7}	I _{m7}

6.4 - o acorde de Dominante Substituta com Quarta Suspensa - SubV7sus4

A dupla interpretação das notas do Tritono de um V7 grau diatônico, bem como, a também dupla interpretação que todo o conjunto de suas notas admite, introduziu na prática harmônica o acorde de Dominante Substituta, o SubV7: um acorde tipo X7 que se localiza à distância de tritono do V7 grau diatônico e que possui com ele, enarmonicamente, o mesmo tritono e as mesmas notas.

Essa igualdade de notas, que iguala funcionalmente o V7 ao SubV7, traz consigo a decorrência sistemática de que, se a adição da variante V7sus4 é possível ao V7, é porque uma variante análoga deve ser também possível ao SubV7. Este outro acorde de Dominante, que é uma variante do SubV7, é denominado aqui de Dominante Substituta com Quarta Suspensa - SubV7sus4. O SubV7sus4, como seu complexo cifrado procura demonstrar, é o próprio SubV7 onde a terça foi substituída pela quarta. O uso funcional do SubV7sus4, idêntico ao que acontece com V7sus4, depende da interpretação que se faz de sua quarta.

6.4.1. o acorde de SubV7sus4 como Subdominante

Quando implica em um processo cadencial, de resolução da quarta *apojatura*, o SubV7sus4 assume o papel de Subdominante, de acorde que antecede o SubV7, este sim com função de Dominante. É o que se dá no Exemplo 16: o SubV7sus4 como Subdominante antecede ao SubV7 Dominante, isto significa que a quarta do SubV7sus4 resolverá sua *apojatura* sobre a terça do SubV7. Note que, ao assumir o papel de Subdominante, o SubV7sus4 se localiza em posição métrica mais forte do que o SubV7 grau que lhe sucede.

Exemplo 16 : o uso do SubV7sus4 como Subdominante

a) em Dó Maior

T	S	T	S	S	D	T	T
Cmaj7	Fmaj7	Em7	Dm7	Db7sus4	Db7	Cmaj7	Cmaj7
Imaj7	IVmaj7	IIIIm7	IIm7	SubV7sus4	SubV7	Imaj7	Imaj7

b) em Dó Menor

T	S	T	S	S	D	T	T
Cm7	Fm7	Ebmaj7	Dm7(b5)	Db7sus4	Db7	Cm7	Cm7
Im7	IVm7	bIIIImaj7	IIm7(b5)	SubV7sus4	SubV7	Im7	Im7

6.4.2. o acorde de SubV7sus4 como Dominante

Quando não implica em processo cadencial, pois a resolução da quarta *apojatura* deixa de ser entendida como obrigatória, o SubV7sus4 assume o papel de Dominante, de opção de sonoridade de SubV7 grau. É o que se dá no Exemplo 17: o SubV7sus4 como Dominante assume de fato o papel de V7 grau, isto significa que a quarta *apojatura* não se resolverá. Note que, ao assumir o papel de Dominante, o SubV7sus4 se localiza em posição métrica mais fraca do que o Imaj7 grau que lhe sucede.

Exemplo 17: o uso do SubV7sus4 como Dominante

a) em Dó Maior

T	D	T	D	T	D	T	T
Cmaj7	Db7sus4	Cmaj7	G7sus4	Cmaj7	Db7sus4	Cmaj7	Cmaj7
Imaj7	SubV7sus4	Imaj7	V7sus4	Imaj7	SubV7sus4	Imaj7	Imaj7

b) em Dó Menor

T	D	T	D	T	D	T	T
Cm7	Db7sus4	Cm7	G7sus4	Cm7	Db7sus4	Cm7	Cm7
Im7	SubV7sus4	Im7	V7sus4	Im7	SubV7sus4	Im7	Im7

Cmaj7 Db7sus4 Cmaj7 G7sus4 Cmaj7/E Db7sus4 Cmaj7 Cmaj7

Cm7 Db7sus4 Cm7 G7sus4 Cm7 Db7sus4 Cm7 Cm7

7. MEIOS DE PREPARAÇÃO - DOMINANTE

Na combinação seqüencial dos graus diatônicos, aparecem permeados alguns outros acordes, não pertencentes ao Campo Harmônico Diatônico, que tem por finalidade o estabelecimento de relações de conexão, de implicação e de aproximação entre estes graus.

À essa categoria funcional, que provoca uma expressiva dilatação do conceito de Campo Harmônico Diatônico (acordes *restritos* ao diatonismo de suas escalas de origem) para um conceito de Campo Harmônico (conjunto de acordes *disponíveis* para o uso em uma determinada tonalidade), damos a designação de "Meios de Preparação".

Os "Meios de Preparação" são então, aqueles procedimentos técnicos que, manifestos através da escolha de um determinado acorde, ou de uma determinada combinação de acordes, são capazes de indicar com antecedência, de predispor e de direcionar a Progressão Harmônica para uma meta específica.

Essas capacidades de propensão, de priorização, de inclinação e de atração, que caracterizam os "Meios de Preparação", são uma espécie de transferência funcional das "Progressões Básicas" onde, o eixo de referência (o lugar de chegada) deixa de ser unicamente o I grau e passa a poder ser também, algum outro acorde do Campo Harmônico.

Os procedimentos que visam alcançar a Tônica se tornam agora ajustáveis e disponíveis para as demais Funções, de tal forma que, aquelas articulações de "movimento → repouso" (onde ao termo "repouso" é sempre atribuído um I grau de Função "T") se vêem agora, potencialmente moldáveis à outros graus e outras funções. Com a utilização dos "Meios de Preparação", o termo "repouso" passa a possuir um valor relativo, contextual e momentâneo, ou seja: *um valor de "repouso" funcional*.

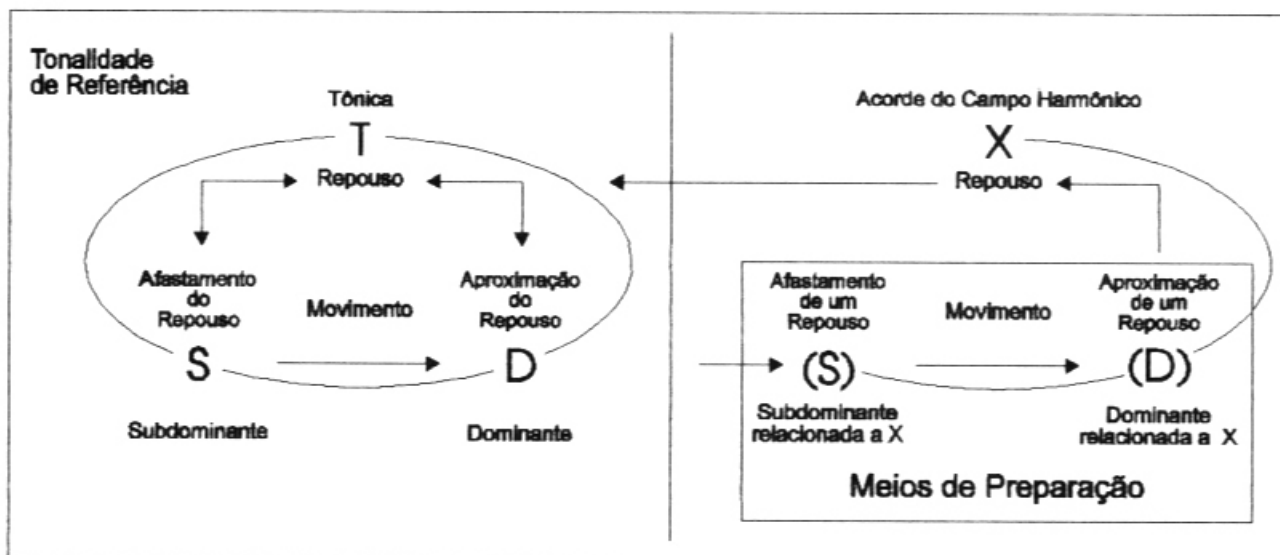
O Quadro 17 procura ilustrar este princípio de que, o conceito de "Meios de Preparação" é análogo ao modelo cadencial que se estabeleceu em relação à meta Tônica $[S \rightarrow D \rightarrow T]$, onde as mesmas articulações funcionais $[(S) \rightarrow (D) \rightarrow X]$, dizem

Sétima Unidade:

MEIOS DE PREPARAÇÃO - DOMINANTE

respeito à uma outra função, ou a um outro acorde. Um outro "lugar de chegada", simbolizado pela incógnita X.

Quadro 17: transferência funcional do eixo de referência "T" na progressão "S→D→T", para o eixo de referência "X" na progressão "(S)→(D)→X"



Para os "Meios de Preparação", a articulação cadencial de "movimento" que induz a um ponto de "repouso" relativo, contextual e de valor funcional, pode também ser subdividida em dois submovimentos: o de "afastamento *de um* repouso" atribuído à função Subdominante, e o de "aproximação *de um* repouso" atribuída à função Dominante.

Estas duas subdivisões genéricas agrupam em torno de si as duas principais espécies de Meios de Preparação, uma primeira (abordada nesta Sétima Unidade) que envolve somente a articulação (Dominante)→X e, uma segunda (abordada na Oitava Unidade) que complementa esta primeira ao envolver os termos funcionais (Subdominante)→(Dominante)→X.

7.1. Dominante Secundária

Este é o mais importante Meio de Preparação da Tonalidade. Todos os demais, podem ser entendidos como derivações, variações e desenvolvimentos deste recurso básico que, sempre presente nos tratados e manuais de Harmonia¹, recebe também as designações de "*Dominantes Individuais*", "*Dominantes Auxiliares*", "*Dominantes Intermediárias*" e de "*Dominantes Artificiais*".

Análogo ao que acontece na articulação cadencial $V7 \rightarrow I$, a Dominante Secundária é uma preparação do tipo $(V7) \rightarrow X$ onde o X, pode ser desempenhado por algum dos diferentes acordes do Campo Harmônico.

A designação "Dominante Secundária" parece apropriada pois, está é uma preparação subjugada à uma relação principal. O (V7) Secundário aponta para um X que, na hierarquia funcional do Campo Harmônico, não é o principal (não é o I grau) e sim, um acorde encontrado à partir do estabelecimento deste principal. Na hierarquia tonal, poderíamos dizer que a relação principal, é a da dependência funcional direta dos graus do Campo Harmônico para com o seu I grau de função Tônica; é nesta instância que um acorde assume o I grau e se impõe, estipula suas relações com os outros acordes, define os graus e estabelece a tonalidade.

Aquelas relações de preparação e de estabelecimento de outros acordes, que não o I grau, mas também pertencentes à essa tonalidade de referência, são consideradas como relações secundárias, pois passam a existir tão somente após a clara definição da relação principal. Assim, a relação $V7 \rightarrow I$ é hierarquicamente considerada como principal. O "X", é um acorde que está contido no âmbito do Campo Harmônico e possui alguma clara conexão funcional com o seu I grau. O (V7) Secundário é um acorde que inaugura uma nova relação interna (ou "individual", ou "auxiliar", ou "intermediária") de domínio e de atração, só que inteiramente dedicada ao

¹ Sobre "Dominantes Secundárias" ver:

BRISOLLA. op. cit. pgs. 71 a 76.

CORRÊA, S.O.V. *Introdução à harmonia*. SP: Ricordi, 1987. p.140.

HINDEMITH. op. cit. pgs. 81 a 89.

LA MOTTE. op. cit. p. 114.

KOELLREUTTER. op. cit. pgs.28 a 30.

PISTON. op. cit. pgs. 246 a 260.

SCHOENBERG. *Tratado de Armonia*. op. cit. pgs. 199 a 222.

"X". O (V7) Secundário então, se relaciona indiretamente com o I grau, entre eles existe o "X". Pois é este "X", que é um acorde subsequente direto do (V7) Secundário, que estabelece algum tipo de relação principal com o I grau.

Como todo V7 grau com função de Dominante, o (V7) Secundário é um acorde sempre maior e com sétima menor, que se encontra à distância de uma quinta justa acima (ou de uma quarta justa abaixo) do acorde meta "X" que este (V7) Secundário prepara. Esta tétrade tipo 3ªM+3ªm+3ªm, exigida para desempenhar o papel de "Dominante Secundária", implica na introdução de alterações cromáticas² num Campo Harmônico que, a partir daí, deixa de ser exclusivamente "diatônico" e passa à contar com várias notas novas, cromaticamente alteradas. O Exemplo 18, ilustra estes princípios da preparação dedicada e da necessária introdução de alterações cromáticas no uso das Dominantes Secundárias.

Exemplo 18: o uso de "Dominantes Secundárias" no modo Maior

T	→	S	→	D	→	T	S	T
C	A7	Dm	D7	C/G	G7	C	F	C
I	(V7/II)	II	(V7/IV)	I ⁶ ₄	V7	I	IV	I

- as funções T, S e D, assumidas por acordes do campo harmônico diatônico, estabelecem as relações de ordem principal e atribuem ao acorde de C o papel de I grau da tonalidade de Dó Maior;
- o II grau Dm, designado para a Função S (compasso 3), aparece precedido por sua Dominante Secundária, o A7. Note-se que, para ser um acorde maior e com sétima menor, este A7, que é o acorde que se encontra à distância de uma quinta justa acima do Dm, exige a introdução da nota dó#, terça maior do A7, sem a qual o acorde seria Am7 e perderia a condição de acorde Dominante. O dó# é uma nota diretamente relacionada à meta Dm, pois é justamente a sua "sensível", nota principal para a dominação de um acorde;
- o V7 grau G7, designado para a Função D (compassos 4 e 5), aparece anunciado por sua Dominante Secundária (a "Dominante da Dominante") o D7. Note-se também que, para ser um acorde maior e com sétima menor, este D7, que é o

² Daí o termo "Artificial" para designar a "Dominante Secundária" usado em SCHOENBERG. *Funciones estructurales de la armonia*. op.cit. p. 36 a 38.

acorde que se encontra à distância de uma quinta justa acima do G7, exige a introdução da nota fá#, terça maior do D7, sem a qual o acorde seria Dm7 e perderia a condição de acorde Dominante. O fá# é uma nota diretamente relacionada à meta G7, pois é justamente a sua "sensível";

Nos compassos 5 e 6, a Função D aparece desmembrada e duplamente articulada através do uso do acorde cadencial de Dominante Quarta e Sexta; na passagem do compasso 7 para o 8, a Cadência Plagal é utilizada para enfatizar e apoiar o definitivo estabelecimento do acorde C como Tônica³.

7.1.1. acordes com quinta diminuta não possuem Meios de Preparação

Praticamente todos os acordes do Campo Harmônico podem ser preparados por suas respectivas Dominantes Secundárias, as únicas exceções são feitas aos acordes que não são considerados Acordes Perfeitos.

Ou seja, os acordes que se caracterizam por possuir a quinta diminuta: as tétrades meio diminutas ($3^{\text{a}}\text{m}+3^{\text{a}}\text{m}+3^{\text{a}}\text{M}$) e diminutas ($3^{\text{a}}\text{m}+3^{\text{a}}\text{m}+3^{\text{a}}\text{m}$), não podem ser preparados por Dominantes Secundárias. Os acordes Meio Diminutos e Diminutos, que portanto, não possuem preparação no Campo Harmônico Diatônico são:

- no modo Maior o VII^m7(b5) grau e;
- no modo Menor o II^m7(b5) e o VII^o graus

Essa restrição do uso de Meios de Preparação para estes dois tipos de acorde, se justifica frente à duas explicações principais:

³ Note-se ainda que, neste caso, esses procedimentos cadenciais especiais são muito importantes na confirmação e estabelecimento do I grau como Tônica porque, sem eles, este acorde se veria igualado aos demais graus do Campo Harmônico, por movimentos de preparação secundária exatamente idênticos a sua própria preparação principal. O (V7) Secundário, ao valorizar outros acordes com a mesma medida que o V7 grau enfatiza o I grau, tende a "empatar" as importâncias dos acordes em uma tonalidade. Frente a essa tendência, que põe em risco a clareza de um único centro tonal, uma solução de "desempate" se faz necessária. Neste exemplo, a Dominante Quarta e Sexta e a Cadência Plagal desempenham a função de procurar anular essa igualdade que o conceito de Dominante Secundária propõe à hierarquia tonal. Assim, muito embora as articulações A7→Dm e D7→G7 sejam idênticas à G7→C, este último acorde se vê diferenciado e valorizado como I grau / Tônica por estas eficientes medidas de precaução e desequilíbrio.

- . estes acordes são em si próprios, recursos de preparação. Seus papéis e funções na trama harmônica são sempre de "movimento" (de afastamento de um repouso e/ou de aproximação de um repouso) portanto, para a lógica discursiva da Harmonia, o mais usual é que se prepare "*com eles*" e não para "*para eles*".
- . como o acorde que desempenha a função de Dominante Secundária se encontra, por definição, "à distância de uma quinta *justa* acima do X", a atribuição de uma preparação para o acorde X que não possua a quinta justa, provoca um duplo problema para a localização da sua respectiva Dominante:
 - a) Se admitimos que a Dominante Secundária de um Diminuto, ou de um Meio Diminuto, se encontra à distância de uma quinta justa superior, provocamos deliberadamente uma falsa relação entre a nota fundamental desta Dominante Secundária e a quinta diminuta que é própria ao acorde meta. Esse é um problema grave pois sabemos que a nota fundamental de uma Dominante é sempre uma nota "boa" e comum entre a Dominante e a sua correspondente resolução, esta nota é a quinta do lugar de chegada, (Por exemplo: se ao preparar o acorde de B°, escolhemos a Dominante que se encontra à uma quinta justa acima deste B°, o acorde de F#7, a falsa relação se manifesta entre as notas fá# (fundamental da pseudo Dominante Secundária F#7) e fá natural (quinta diminuta do acorde B°).
 - b) Por outro lado, se admitimos que a Dominante Secundária de um Diminuto, ou de um Meio Diminuto, se encontra à distância de uma quinta diminuta superior, provocamos um tipo de movimento cadencial que inexistente em todos os outros pontos da tonalidade, abrimos o precedente de uma Dominante "diferente" que não se resolve a uma quarta justa acima, e damos espaço para uma exceção que abre mão de uma das principais características da relação V7→I: o movimento de intervalo justo entre suas fundamentais.

Ambas as soluções são consideradas estranhas e não admitidas pela prática da Harmonia Tonal.

7.1.2. Dominante Secundária do II grau do modo menor

A notável exceção à esta exclusão da preparação para acordes Meio Diminutos e Diminutos, se dá sobre o II grau do Modo Menor. Este grau possui dois acordes, o bII^{maj}7 e o II^m7(b5). Um deles, o bII^{maj}7, é um acorde com quinta justa e que portanto, pode ser preparado por sua respectiva Dominante Secundária: (V7)→ bII^{maj}7. Através de um procedimento de empréstimo, a preparação para o bII^{maj}7 (em Dó Menor: Ab7→ Db^{maj}7) é utilizada também como preparação para o II^m7(b5) (em Dó Menor: Ab7→ D \emptyset). Assim, uma versão do Exemplo 19, na tonalidade de Dó Menor, poderia apresentar duas soluções.

Exemplo 19: uso de "Dominantes Secundárias" no modo Menor

a) preparação para o II^m7(b5)

T	→	S	→	D	→	T	S	T
Cm	Ab7	D \emptyset	D7	Cm/G	G7	Cm	Fm	Cm
Im7	(V7/bII ^{maj} 7)	II ^m 7(b5)	(V7/V7)	$\frac{4}{b6}$	V7	Im7	IV ^m 7	Im7

- a) o II^m7(b5), D \emptyset , designado para a função S (compasso 3) aparece anunciado pela Dominante Secundária do bII^{maj}7 (=Db^{maj}7), o Ab7⁴. Note-se que, para ser um acorde maior e com sétima menor, este Ab7, que é o acorde que se encontra à distância de um trítano do D \emptyset , exige a introdução da nota solb, sétima menor do Ab7, sem a qual o acorde perderia sua diferença específica do Ab^{maj}7 (bVI^{maj}7 da tonalidade) e ficaria descaracterizado enquanto acorde de Dominante.

b) preparação para o bII^{maj}7

T	→	S	→	D	→	T	S	T
Cm	Ab7	Db	D7	Cm/G	G7	Cm	Fm	Cm
I	(V7/bII ^{maj} 7)	bII ^{maj} 7	(V7/V7)	$\frac{4}{b6}$	V7	Im	IV ^m	Im

- b) o bII^{maj}7 Db, designado para a função S (compasso 3) aparece anunciado por sua Dominante Secundária, o Ab7 que traz consigo a nota nova solb. Agora, o salto de trítano entre fundamentais (Ab / D) foi evitado, através de uma das principais utilidades do acorde de Sexta Napolitana.

⁴ Essa solução é realmente digna de nota pois, demonstra que o sistema harmônico respeita muito mais as razões do uso e do empirismo estilístico, do que a lógica racional, numérica e sistêmica. Aquelas duas razões que "proíbem" o uso de Dominantes Secundárias para acordes com quinta diminuta, que poderiam perfeitamente ser aplicadas em relação ao II^m7(b5), aqui, simplesmente deixam de ser válidas. O que se nota com esta exceção é que, para além dos critérios técnicos logicamente estabelecidos, o que manda mesmo é o "bom gosto" e o "bonito" do juízo estético. Se está preparação de Ab7→D^m7(b5), em Dó Menor, está disponível para o uso, é porque este juízo subjetivo do gosto, foi exercido ao longo das épocas e consagrou a tal exceção como uma solução que "soa bem".

7.1.3. Dominantes Secundárias do Campo Harmônico Diatônico

A **Tabela 12** demonstra as relações de preparação para os acordes do Campo Harmônico Diatônico nos modos Maior e Menor através de suas respectivas Dominantes Secundárias. Paralelamente exemplifica, em Dó Maior e em Dó Menor, como essas relações efetivamente se dão nestas tonalidades.

Tabela 12 : “Dominantes Secundárias” do Campo Harmônico Diatônico - modos Maior e Menor

Modo Maior	em Dó Maior		Modo Menor	em Dó Menor	
V7 → Imaj7 Dominante principal	G7 →	Cmaj7	V7 → im7; Im(Maj7); Im6 Dominante principal	G7 →	Cm7; Cm(Maj7); Cm6
(V7 / I Im7)	A7 →	Dm7	(V7 / bII maj7) ou (V7 / IIm7(b5))	Ab7 →	Dbmaj7 ou Dm7(b5)
(V7 / IIIm7)	B7 →	Em7	(V7 / bIIImaj7) ou (V7 / bIIImaj7(#5))	Bb7 →	Ebmaj7 ou Ebma7(#5)
(V7 / Iv maj7)	C7 →	Fmaj7	(V7 / IVm7) ou (V7 / IV7)	C7 →	Fm7 ou F7
(V7 / V7) “Dominante da Dominante”	D7 →	G7	(V7 / V7) “Dominante da Dominante”	D7 →	G7
(V7 / VIIm7)	E7 →	Am7	(V7 / bVIImaj7)	Eb7 →	Abmaj7
O VIIIm7(b5) não possui Dominante Secundária	Bm7(b5)		(V7 / bVII7) ou (V7 / bVIIImaj7)	F7 →	Bb7 ou Bbmaj7
			O VII° não possui Dominante Secundária		B°

7.1.4. ritmo harmônico e Dominantes Secundárias

Quanto ao ritmo harmônico, podemos dizer que, usualmente, a Dominante Secundária ocupa a posição métrica mais fraca em relação à posição métrica de seu respectivo lugar de chegada.

Essa posição, característica da função de Dominante, em quaisquer de suas manifestações, desempenha sempre o papel de anunciar o próximo termo funcional.

A Dominante, via de regra, inicia no tempo fraco um movimento de instabilidade e de dúvida, que se precipita em direção à sua resolução, que ocorre sobre o tempo forte.

O **Exemplo 20**, onde o sinal *F* diz respeito ao tempo forte e o *f* ao tempo fraco, ilustra este princípio em compasso quaternário.

Exemplo 20: ritmo harmônico das “*Dominantes Secundárias*”

<i>a) bom</i>	<i>b) ruim</i>	<i>c) bom</i>	<i>d) ruim</i>
C A7 Dm E7 Am ...	C C A7 Dm E7 Am ...	C A7 Dm	C A7 Dm
F f F f F	F f F f F f	F f F f	F f F f

<i>e) bom</i>	<i>f) aceitável</i>
C A7 Dm ...	C C A7 Dm
F f F f	F f F f

- o caso a) é mais indicado que o b) quando o valor mínimo das intertrocas de harmonia é de um acorde por tempo, ou de quatro acordes por compasso;
- o caso c) é mais indicado que o d) quando o valor mínimo das inter-trocas de harmonia é de um acorde para cada dois tempos, ou de dois acordes por compasso;
- o caso e) é mais indicado que o f) quando o valor mínimo das inter-trocas de harmonia é de um acorde para cada quatro tempos, ou de um acorde por compasso.

7.2. Dominante Estendida

O conceito de Dominante Secundária traz consigo novos acordes que, uma vez estabelecidos quanto ao tipo de sua tétrade e quanto aos seus usos e funções, dilatam o conjunto restrito de *acordes diatônicos* para um conjunto mais amplo: de *acordes diatônicos para acordes não diatônicos*, disponíveis em uma tonalidade.

Ao se fazer pertencer legitimamente à este conjunto mais amplo, a Dominante Secundária passa a ser tratada (*como todos os demais acordes do Campo Harmônico são tratados*) como um acorde que pode também ser preparado por uma Dominante própria. Desta forma, a Dominante Secundária, enquanto atua como Meio de Preparação *para um* acorde, pode também ser precedida *por um* acorde de preparação que lhe é individualizado.

Esta Dominante de uma Dominante Secundária é aqui denominada de "Dominante Estendida"⁵. Essa possibilidade de uma Dominante própria e especialmente dedicada à um (V7) Secundário, se manifesta através do uso de um (V7) Estendido desta forma, áquele modelo de progressão cadencial $V7 \rightarrow I$, já transferido para $(V7) \rightarrow X$, se volta agora sobre o próprio (V7) Secundário e, novamente transposto e moldando, inaugura mais um nível de preparação: $(V7) \rightarrow (V7) \rightarrow X$.

Junto à essa capacidade de atuar como um Meio de Preparação que pode se estender e alcançar lugares de chegada mais distantes do que aqueles preparados pelas Dominantes Secundárias, o conceito de "Dominante Estendida" pode também se voltar para si próprio, provocando uma série de preparações onde, as "Dominantes Estendidas", são também precedidas por outras "Dominantes Estendidas".

Desta generalização do conceito de preparação, que se transfere para níveis cada vez mais afastados, decorrem seqüências do tipo ... $(V7) \rightarrow (V7) \rightarrow (V7) \rightarrow (V7/X) \rightarrow X$, onde, o número de "Dominantes Estendidas" pode variar; onde o acorde de saída (o primeiro (V7) Estendido) não é o mais importante definidor da progressão que, pelo

⁵ A designação de "Dominante Estendida" é um termo opcional pois, podemos considerar que a idéia de uma Dominante de uma Dominante Secundária, já está totalmente embutida no próprio conceito de Dominante Secundária. É um termo a mais, que procura ampliar o vocabulário técnico e destacar precisamente este tipo específico de extensão de um mesmo Meio de Preparação.

contrário, se define por sua finalização, em um último acorde de (V7) que, necessariamente, é sempre uma Dominante Secundária de um "X" da tonalidade.

Da mesma forma que o (V7) Secundário, e que todo V7 grau com função de Dominante, o (V7) Estendido é um acorde maior e com sétima menor, que se encontra à distância de uma quinta justa acima (ou de uma quarta justa abaixo) do (V7) Secundário ou Estendido que este (V7) Estendido prepara.

Esta téttrade tipo $3^aM+3^am+3^am$, exigida para desempenhar o papel de "Dominante Estendida", implica na introdução de ainda outras alterações cromáticas no Campo Harmônico. O Exemplo 21 ilustra estes princípios da preparação dedicada à Dominante Secundária; da seqüência de "Dominantes Estendidas" que preparam outras "Dominantes Estendidas"; e da obrigatória introdução de novas alterações cromáticas no uso destas "Dominantes Estendidas".

Exemplo 21: o uso da "Dominante Estendida" no modo Maior

T	→	→	→	→	D	T	T
C	B7	E7	A7	D7	G7	C	C
I	(V7/IIIIm7)	(V7/VIm7)	(V7/IIIm7)	(V7/V7)	V7	I	I

- as funções T e D, assumidas por acordes do Campo Harmônico Diatônico, estabelecem as relações de ordem principal e atribuem ao C o papel de I grau da tonalidade de Dó Maior;
- o V7 grau G7, designado para a Função D (compasso 6), aparece anunciado por sua Dominante Secundária - a "Dominante da Dominante" - o D7. Note-se que este D7 traz consigo a nota nova fá#;
- o D7 (compasso 5) aparece precedido por sua "Dominante Estendida", o A7. Para ser um acorde maior e com sétima menor, este A7, que é o acorde que se encontra à distância de uma quinta justa acima do D7, exige a introdução da nota dó#, terça maior do A7, sem a qual o acorde seria Am7 e perderia a condição de acorde Dominante.
- o A7 (compasso 4) aparece precedido por sua "Dominante Estendida", o E7. Para ser um acorde maior e com sétima menor, este E7, que é o acorde que se

encontra à distância de uma quinta justa acima do A7, exige a introdução da nota sol#, terça maior do E7, sem a qual o acorde seria Em7 e perderia a condição de acorde Dominante.

- o E7 (compasso 3) aparece precedido por sua "Dominante Estendida", o B7. Para ser um acorde maior e com sétima menor, este B7, que é o acorde que se encontra à distância de uma quinta justa acima do E7, exige a introdução das nota ré#, terça maior do B7, e fá#, quinta justa do B7, sem as quais o acorde seria Bm7(b5) e perderia a condição de acorde Dominante.

7.2.1. sobre o uso seqüencial de Dominantes Estendidas

Este Exemplo 21 ilustra uma situação de uso seqüencial de Dominantes Estendidas em cadeias tipo ... (V7)→(V7)→(V7)→(V7/X)→X. É importante notar que, nestas cadeias de Dominantes, todos os acordes envolvidos se igualam por intermédio das alterações, que visam conseguir sempre tétrades do tipo X7 (3ªM+3ªm+3ªm).

Essas alterações, ao introduzir notas de outros centros tonais, tendem a se afastar progressivamente e cada vez mais do universo diatônico, dotando às "Dominantes Estendidas" de um potencial capaz de colocar em dúvida a própria referência sonora de quem é a tonalidade principal.

Os principais mecanismos de defesa e precaução contra esta homogeneidade de tipos de acordes, e de eventual dúvida quanto a quem efetivamente é o centro tonal principal, são dois:

- as seqüências de Dominantes Estendidas, necessariamente, sempre se concluem sobre um último acorde claramente pertencente e firmemente estabelecido na tonalidade principal (como no caso do Exemplo 21, que conclui a seqüência de dominantes sobre a própria Dominante principal do Tom).
- um acorde de (V7) Estendido sempre se direciona para o próximo acorde, como se este próximo acorde, não estivesse alterado. Ou seja, uma

"Dominante Estendida" sempre prepara o acorde seguinte, respeitando as características que este acorde seguinte possui como grau diatônico, muito embora, quando de fato alcançado, este acorde seguinte, apareça alterado como um outro (V7) Estendido ou Secundário. Um (V7) Estendido sempre leva em conta a configuração da tétrade natural que seu acorde subsequente possui no Campo Harmônico Diatônico da tonalidade principal, e não, a configuração de tétrade alterada com que este acorde subsequente de fato se apresenta nesta cadeia de dominantes.

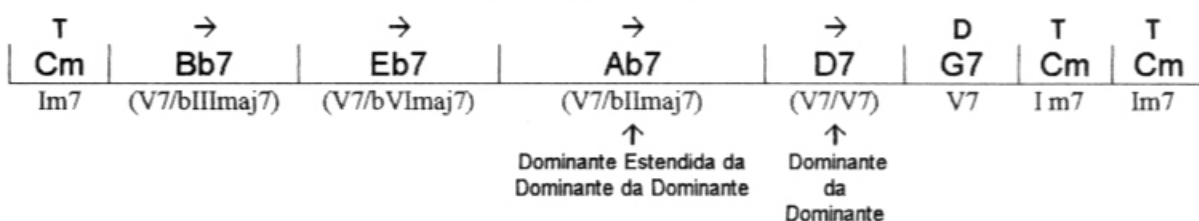
7.2.2. a Dominante Estendida da Dominante da Dominante no modo Menor

Esse respeito ao diatonismo preponderante, mas implícito, (pois de fato, não aparece) que direciona todos os procedimentos de escolha e definição da "Dominante Estendida", é uma condição básica no entendimento da escolha do acorde de Dominante Estendida que prepara a Dominante Secundária da Dominante principal no modo Menor: $(V7) \rightarrow (V7) \rightarrow V7 \rightarrow Im7$.

A medida de proteção à tonalidade, que prediz que *um acorde de (V7) Estendido sempre se direciona para o próximo acorde como se este próximo acorde, não estivesse alterado*, faz com que, aqui (na preparação da Dominante da Dominante do modo menor) a "Dominante Estendida" se direcione para o acorde de II grau diatônico original (um acorde meio diminuto), muito embora, vá se resolver sobre um acorde que, de fato, se encontra alterado para acorde maior e com sétima menor (pela condição de atuar como Dominante da Dominante).

O Exemplo 22 é uma versão, na tonalidade Menor, daquele Exemplo 21, e procura demonstrar na prática a especificidade deste caso.

Exemplo 22: o uso da "Dominante Estendida" no modo Menor



- a Dominante da Dominante, o D7 (compasso 5), aparece preparada por uma "Dominante Estendida" que se encontra à distância de tritono, o Ab7. A Dominante Estendida (Ab7) se mantém direcionada para DØ (IIIm7(b5) grau diatônico)⁶ muito embora, se resolva de fato, sobre o D7 (II grau alterado). Esse direcionamento para o grau original da escala diatônica é importante porque evita um afastamento demasiado do âmbito da tonalidade. No caso deste Exemplo 22, nos afastaríamos perigosamente da tonalidade de Dó Menor se preparássemos o D7 com um A7 (que introduziria as notas alteradas de "lá natural", "dó#" e "mi natural" no âmbito diatônico de Dó Menor), tanto mais porque, este A7 seria preparado por um E7 (que introduziria as notas "sol#" e "sí natural" em Dó Menor) que por sua vez seria também preparado por um B7 (que introduziria as notas "sí natural", "ré#" - enarmonia do "mib", "fá#" e "lá natural" em Dó Menor). Note-se que, para ser um acorde maior e com sétima menor, o Ab7, que é o acorde que se encontra à distância de um tritono do D7, exige a introdução da nota "solb", sétima menor do Ab7, sem a qual o acorde perderia sua diferença específica do Abmaj7 (bVImaj7 da tonalidade) e ficaria descaracterizado enquanto acorde de Dominante.
- o Ab7 (compasso 4) aparece precedido por sua "Dominante Estendida", o Eb7. Para ser um acorde maior e com sétima menor, este Eb7, que é o acorde que se encontra à distância de uma quinta justa acima do Ab7, exige a introdução da nota "réb", sétima menor do Eb7, sem a qual o acorde perderia sua diferença do Ebmaj7 (bIIIImaj7 da tonalidade) e ficaria descaracterizado enquanto acorde de Dominante.
- o Eb7 (compasso 3) aparece precedido por sua "Dominante Estendida", o Bb7, que é um acorde diatonicamente disponível e que portanto, não exige a introdução de notas cromáticas novas. Note-se que, muito embora este Bb7 seja exatamente o mesmo Bb7 que se manifesta sobre o bVII7 grau do Campo Harmônico Diatônico, o uso funcional é bastante diferente nas duas situações. Aqui o Bb7 faz papel de "Dominante Estendida" de Eb7; no Campo Harmônico

⁶ A Dominante Estendida que prepara o DØ é Ab7 (e não A7) porque, como já vimos, por ser acorde meio diminuto, este II m7(b5) grau diatônico do modo menor não possui uma Dominante própria, e é preparado pela Dominante do Dbmaj7 (bIIImaj7 grau), que lhe empresta a sua preparação.

este mesmo acorde pode assumir a função de Subdominante. Portanto, este é um acorde que possui dupla função.

7.2.3. ritmo harmônico e Dominantes Estendidas

A acentuação métrica dos acordes de "Dominante Estendida", dependem sempre da posição métrica do acorde que encerra a seqüência de Dominantes, onde esta "Dominante Estendida" aparece. Este acorde, sobre o qual a última Dominante da cadeia repousa, enquanto lugar de chegada funcionalmente importante e definidor, é que deve se localizar, necessariamente, sobre um tempo forte do compasso.

A partir do estabelecimento deste acorde meta em tempo forte, o (V7) Secundário que imediatamente lhe antecede se localiza em um tempo fraco em relação à posição de sua resolução. O primeiro (V7) Estendido, que prepara o (V7) Secundário, se localizará em tempo forte em relação a este (V7) secundário. O segundo (V7) Estendido se localizará em tempo fraco em relação ao primeiro (V7) Estendido. O terceiro (V7) Estendido se localizará em tempo forte em relação ao segundo (V7) Estendido. E assim, sucessivamente. O Exemplo 23 ilustra este princípio em compasso quaternário.

Exemplo 23: ritmo harmônico das "Dominantes Estendidas"

<p>a) <i>bom</i></p> <table border="1"> <tr> <td>C</td> <td>B7</td> <td>E7</td> <td>A7</td> <td>Dm...</td> </tr> <tr> <td>F</td> <td>f</td> <td>F</td> <td>f</td> <td>F</td> </tr> </table>	C	B7	E7	A7	Dm...	F	f	F	f	F	<p>b) <i>ruim</i></p> <table border="1"> <tr> <td>C</td> <td>C</td> <td>B7</td> <td>E7</td> <td>A7</td> <td>Dm...</td> </tr> <tr> <td>F</td> <td>f</td> <td>F</td> <td>f</td> <td>F</td> <td>f</td> </tr> </table>	C	C	B7	E7	A7	Dm...	F	f	F	f	F	f	<p>c) <i>bom</i></p> <table border="1"> <tr> <td>C</td> <td>A7</td> <td>D7</td> <td>G7</td> <td>C...</td> </tr> <tr> <td>F</td> <td>f</td> <td>F</td> <td>f</td> <td>F</td> </tr> </table>	C	A7	D7	G7	C...	F	f	F	f	F	<p>d) <i>ruim</i></p> <table border="1"> <tr> <td>C</td> <td>A7</td> <td>D7</td> <td>G7</td> <td>C</td> </tr> <tr> <td>F</td> <td>f</td> <td>F</td> <td>f</td> <td>F</td> </tr> </table>	C	A7	D7	G7	C	F	f	F	f	F
C	B7	E7	A7	Dm...																																									
F	f	F	f	F																																									
C	C	B7	E7	A7	Dm...																																								
F	f	F	f	F	f																																								
C	A7	D7	G7	C...																																									
F	f	F	f	F																																									
C	A7	D7	G7	C																																									
F	f	F	f	F																																									
<p>e) <i>bom</i></p> <table border="1"> <tr> <td>C</td> <td>B7</td> <td>E7</td> <td>A7</td> <td>D7</td> <td>G7</td> <td>C</td> <td>C</td> </tr> <tr> <td>F</td> <td>f</td> <td>F</td> <td>f</td> <td>F</td> <td>f</td> <td>F</td> <td>f</td> </tr> </table>					C	B7	E7	A7	D7	G7	C	C	F	f	F	f	F	f	F	f																									
C	B7	E7	A7	D7	G7	C	C																																						
F	f	F	f	F	f	F	f																																						
<p>f) <i>aceitável</i></p> <table border="1"> <tr> <td>C</td> <td>E7</td> <td>A7</td> <td>D7</td> <td>G7</td> <td>C</td> <td>F</td> <td>C</td> </tr> <tr> <td>F</td> <td>f</td> <td>F</td> <td>f</td> <td>F</td> <td>f</td> <td>F</td> <td>f</td> </tr> </table>					C	E7	A7	D7	G7	C	F	C	F	f	F	f	F	f	F	f																									
C	E7	A7	D7	G7	C	F	C																																						
F	f	F	f	F	f	F	f																																						

- os casos a), c) e e) são mais indicados que os casos b), d) e f), porque são casos onde as últimas Dominantes, das seqüências de Dominantes Estendidas, se localizam sempre sobre os tempos fracos dos compassos, enquanto que, suas respectivas resoluções, se localizam sempre sobre os tempos fortes.

7.3. o acorde Diminuto como Dominante Secundária

O entendimento funcional de que o Acorde Diminuto é um V grau Dominante (*ainda que especialmente caracterizado pela ausência de sua fundamental, pela presença da sua sétima menor e pelo acréscimo da tensão nona menor*) atribui à este tipo de téttrade exatamente os mesmos usos e papéis atribuídos à qualquer acorde de V7 Dominante.

Assim, se o conceito de Dominante admite a transferência funcional de seu eixo de referência e, através de um abandono temporário de sua exclusividade para com o I grau, passa a atuar também como Meio de Preparação para os demais acordes do Campo Harmônico⁷; o Acorde Diminuto, por razões idênticas, também o poderá fazê-lo.

Como uma das opções de sonoridade do acorde de V7, o Acorde Diminuto pode então ser empregado como um Meio de Preparação do mesmo tipo e espécie que a Dominante Secundária. Desta forma, todo acorde que pode ser precedido por um (V7) Secundário poderá igualmente ser precedido por um Diminuto, que na verdade, não é outra coisa, senão uma configuração especial para este mesmo (V7) Secundário.

Este Acorde Diminuto que atua como Dominante Secundária, se encontra à partir das notas de um (V7) secundário, que passa a ser utilizado como um acorde sem fundamental, com sétima e nona menor. É sobre a terça, ou a quinta, ou a sétima, ou a nona menor deste (V7) Secundário, que a téttrade Diminuta se instala e assume sua função de Dominante Secundária.

Desta forma (como o Quadro 18 demonstra na preparação para o II grau de Dó Maior) um mesmo e único acorde de (V7) secundário, possui um conjunto de quatro inversões de Diminutos, disponíveis na preparação de seu respectivo lugar de chegada.

Ou seja, como cada uma destas quatro inversões do acorde Diminuto derivadas de um único (V7) Secundário, também se configura como uma téttrade diminuta, temos que, na preparação de um determinado X (acorde do Campo Harmônico) são possíveis até quatro versões do mesmo Diminuto.

⁷ Salvo as exceções já observadas em relação aos acordes com quinta diminuta.

Quadro 18: o acorde “*Diminuto como Dominante Secundária*”, sua derivação de um (V7) Secundário e suas quatro inversões possíveis

	(V7) Secundário	/	grau diatônico
	(V7 / IIIm7)	→	IIIm7
	A7	→	Dm7
Diminuto sobre a 3 do (V7) Secundário	C#°	→	Dm7
Diminuto sobre a 5 do (V7) Secundário	E°	→	Dm7
Diminuto sobre a 7 do (V7) Secundário	G°	→	Dm7/F
Diminuto sobre a b9 do (V7) Secundário	Bb°	→	Dm7/A

Como o Acorde Diminuto é um tipo de Dominante que, por definição, se utiliza de uma tensão a mais do que o acorde convencional de X7, é preciso notar que agora, com a *presença da nona menor*, a introdução de notas cromaticamente alteradas se intensifica ainda mais.

Se o uso de Dominantes Secundárias introduziu no âmbito diatônico de uma tonalidade, aquelas notas cromáticas necessárias para que, nestes acordes, as terças fossem sempre maiores e as sétimas sempre menores, agora, com o uso dos acordes “Diminutos como Dominantes Secundárias”, outras alterações são igualmente necessárias, como garantia de que as nonas sejam sempre menores. Ilustrando esse novo nível de abrangência que o Diminuto adquire, ao atuar como uma espécie de variante da Dominante Secundária, observemos o Exemplo 24.

Exemplo 24: o acorde “*Diminuto como Dominante Secundária*” - modo Maior

T	→	T	→	S	D	T	T
C	G#°	Am	C#°	Dm7	B°	C	C
Imaj7	(V7/VIIm7)	VIIm7	(V7/IIIm7)	IIIm7	V7	Imaj7	Imaj7
	(E7)		(A7)		(G7)		

- o II grau Dm, (compasso 5), aparece preparado pelo acorde C#°. Esse Acorde Diminuto assume a função de Dominante Secundária pois é a téttrade diminuta que se localiza a partir da terça de um A7 (Dominante Secundária de Dm). Para que este A7 sem fundamental seja um acorde maior, a introdução da nota dó# é obrigatória e para que sua nona seja menor, a introdução da nota si bemol é obrigatória.

- o VI grau Am, (compasso 3), aparece preparado pelo acorde G#º. Esse Acorde Diminuto assume a função de Dominante Secundária pois é a téttrade diminuta que se localiza a partir da terça de um E7 (Dominante Secundária de Am). Para que este E7 sem fundamental seja um acorde maior, a introdução da nota sol# é obrigatória, sua nona menor, a nota fá natural, é uma nota pertencente ao âmbito diatônico de Dó Maior e portanto, não introduz alteração cromática.

No modo Menor, como ilustra o Exemplo 25, uma progressão harmônica similar a do Exemplo 24, poderia ser resolvida de duas maneiras diferentes. De qualquer forma, o importante é notar que a preparação para o II grau do modo menor, é sempre um caso especial. Os mesmos critérios já anteriormente adotados para a preparação deste grau, são igualmente válidos aqui, quando a preparação se diferencia apenas pelo uso que faz do Diminuto.

Exemplo 25: o acorde “Diminuto como Dominante Secundária” - modo Menor

a) uso do IIm7(b5)

T	→	S	→	S	D	T	T
Cm	Gº	Ab	Cº	DØ	G7	Cm	Cm
Im7	(V7/bVImaj7) (Eb7)	bVImaj7	(V7/bIIImaj7) (Ab7)	IIm7(b5)	V7	Im7	Im7

b) uso do bIIImaj7

T	→	S	→	S	D	T	T
Cm	Gº	Ab	Cº	Db	G7	Cm	Cm
Im7	(V7/bVImaj7) (Eb7)	bVImaj7	(V7/bIIImaj7) (Ab7)	bIIImaj7	V7	Im7	Im7

- na primeira solução, o IIm7(b5) grau DØ, (compasso 5), aparece preparado pelo acorde Cº. Esse Acorde Diminuto assume a função de Dominante Secundária pois é a téttrade diminuta que se localiza a partir da terça de um Ab7 (Dominante Secundária de Dbmaj7). Para que a sétima deste Ab sem fundamental seja menor, a introdução da nota sol bemol é obrigatória e, para que sua nona seja menor, a introdução da nota si dobrado bemol é obrigatória.

- na segunda solução, o bIIImaj7 grau Db, (compasso 5), aparece preparado pelo acorde C°. Esse Acorde Diminuto assume a função de Dominante Secundária pois é a téttrade diminuta que se localiza a partir da terça de um Ab7 (Dominante Secundária de Dbmaj7). Para que a sétima deste Ab sem fundamental seja menor, a introdução da nota sol bemol é obrigatória e, para que sua nona seja menor, a introdução da nota si dobrado bemol é obrigatória.
- em ambas soluções, o bVImaj7 grau Ab, (compasso 3), aparece preparado pelo acorde G°. Esse Acorde Diminuto assume a função de Dominante Secundária pois é a téttrade diminuta que se localiza a partir da terça de um Eb7 (Dominante Secundária de Ab). Para que a sétima deste Eb sem fundamental seja menor, a introdução da nota ré bemol é obrigatória e, para que sua nona seja menor, a introdução da nota fá bemol é obrigatória.

7.3.1. acordes Diminutos como Dominantes Secundárias dos graus diatônicos

A Tabela 13, demonstra as relações de preparação por meio de acordes Diminutos para cada um dos acordes do Campo Harmônico Diatônico, nos modos Maior e Menor. Paralelamente exemplifica, em Dó Maior e em Dó Menor, como essas relações efetivamente se dão nestas tonalidades.

Tabela 13 : acordes “*Diminutos como Dominantes Secundárias*” dos graus do Campo Harmônico Diatônico - modos Maior e Menor

a) Modo Maior			em Dó Maior		
(V7) secundário	Diminuto a partir da	Resolve em:	(V7) secundário	Diminutos	Resolve em:
(V7/IIIm7)	3ª do (V7)secundário 5ª do (V7)secundário 7ª do (V7)secundário b9ª do (V7)secundário	IIIm7	A7	C#° E° G° Bb°	Dm7
(V7 / IIIm7)	3ª do (V7)secundário 5ª do (V7)secundário 7ª do (V7)secundário b9ª do (V7)secundário	IIIm7	B7	D#° F#° A° C°	Em7
(V7 / IVmaj7)	3ª do (V7)secundário 5ª do (V7)secundário 7ª do (V7)secundário b9ª do (V7)secundário	IVmaj7	C7	E° G° Bb° Db°	Fmaj7
(V7 / V7)	3ª do (V7)secundário 5ª do (V7)secundário 7ª do (V7)secundário b9ª do (V7)secundário	V7	D7	F#° A° C° Eb°	G7
(V7 / VIm7)	3ª do (V7)secundário 5ª do (V7)secundário 7ª do (V7)secundário b9ª do (V7)secundário	VIm7	E7	G#° B° D° F°	Am7

b) Modo Menor			em Dó Menor		
(V7) secundário	Diminuto a partir da	Resolve em:	(V7) secundário	Diminutos	Resolve em:
(V7/bIIImaj7)	3ª do (V7)secundário 5ª do (V7)secundário 7ª do (V7)secundário b9ª do (V7)secundário	bIIImaj7 ou IIIm7	Ab7	C° Eb° Gb° Bbb°	Dbmaj7 ou DØ
(V7/bIIImaj7)	3ª do (V7)secundário 5ª do (V7)secundário 7ª do (V7)secundário b9ª do (V7)secundário	bIIImaj7 ou bIIImaj7 (#5)	Bb7	D#° F#° A° C°	Ebmaj7 ou Ebmaj7 (#5)
(V7/IVm7)	3ª do (V7)secundário 5ª do (V7)secundário 7ª do (V7)secundário b9ª do (V7)secundário	IVm7 ou IV7	C7	E° G° Bb° Db°	Fm7 ou F7
(V7/V7)	3ª do (V7)secundário 5ª do (V7)secundário 7ª do (V7)secundário b9ª do (V7)secundário	V7	D7	F#° A° C° Eb°	G7
(V7/bVImaj7)	3ª do (V7)secundário 5ª do (V7)secundário 7ª do (V7)secundário b9ª do (V7)secundário	bVImaj7	Eb7	G° Bb° Db° Fb°	Abmaj7
(V7/bVII7)	3ª do (V7)secundário 5ª do (V7)secundário 7ª do (V7)secundário b9ª do (V7)secundário	bVII7 ou bVIIImaj7	F7	A° C° Eb° Gb°	Bb7 ou Bbmaj7

7.3.2. ritmo harmônico do Diminuto enquanto Dominante Secundária

Quanto ao ritmo harmônico, salientamos que, este acorde Diminuto que atua como Dominante Secundária, ocupa a mesma posição métrica que um (V7) Secundário convencional, ou seja, este acorde Diminuto ocupa sempre uma posição métrica mais fraca em relação à posição métrica de seu respectivo acorde de resolução.

Exemplo 26: ritmo harmônico do acorde “Diminuto como Dominantes Secundária”

<p>a) bom</p> <table border="1"> <tr> <td>C</td> <td>C#°</td> <td>Dm</td> <td>G#°</td> <td>Am ...</td> </tr> <tr> <td>F</td> <td>f</td> <td>F</td> <td>f</td> <td>F</td> </tr> </table>	C	C#°	Dm	G#°	Am ...	F	f	F	f	F	<p>b) ruim</p> <table border="1"> <tr> <td>C</td> <td>C</td> <td>C#°</td> <td>Dm</td> <td>G#°</td> <td>Am</td> </tr> <tr> <td>F</td> <td>f</td> <td>F</td> <td>f</td> <td>F</td> <td>f</td> </tr> </table>	C	C	C#°	Dm	G#°	Am	F	f	F	f	F	f	<p>c) bom</p> <table border="1"> <tr> <td>C</td> <td>C#°</td> <td>Dm</td> <td></td> </tr> <tr> <td>F</td> <td>f</td> <td>F</td> <td>f</td> </tr> </table>	C	C#°	Dm		F	f	F	f	<p>d) ruim</p> <table border="1"> <tr> <td>C</td> <td></td> <td>C#°</td> <td>Dm</td> </tr> <tr> <td>F</td> <td>f</td> <td>F</td> <td>f</td> </tr> </table>	C		C#°	Dm	F	f	F	f
C	C#°	Dm	G#°	Am ...																																					
F	f	F	f	F																																					
C	C	C#°	Dm	G#°	Am																																				
F	f	F	f	F	f																																				
C	C#°	Dm																																							
F	f	F	f																																						
C		C#°	Dm																																						
F	f	F	f																																						
<p>e) bom</p> <table border="1"> <tr> <td>C</td> <td></td> <td>C#°</td> <td>Dm</td> <td>...</td> </tr> <tr> <td>F</td> <td></td> <td>f</td> <td>F</td> <td>f</td> </tr> </table>	C		C#°	Dm	...	F		f	F	f	<p>f) aceitável</p> <table border="1"> <tr> <td>C</td> <td></td> <td>C</td> <td></td> <td>C#°</td> <td>Dm</td> </tr> <tr> <td>F</td> <td></td> <td>f</td> <td></td> <td>F</td> <td>f</td> </tr> </table>	C		C		C#°	Dm	F		f		F	f																		
C		C#°	Dm	...																																					
F		f	F	f																																					
C		C		C#°	Dm																																				
F		f		F	f																																				

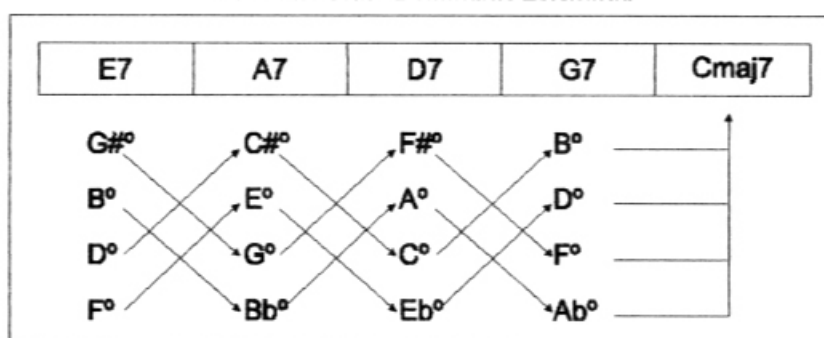
7.4. o acorde Diminuto como Dominante Estendida

Do já visto sobre o acorde Diminuto até aqui, fica fácil deduzir que este acorde pode também (por sua condição de V com sétima, nona menor e sem fundamental) *assumir a função de Dominante Estendida*. Desta forma, tudo o que normatiza os usos e sentidos de um acorde de Dominante Estendida, se mostra válido para quando, este mesmo acorde, se apresenta configurado como um Diminuto.

Quando o Diminuto assume esse papel de Dominante Estendida, alguns recursos característicos se adicionam aos Meios de Preparação. Como já vimos, cada acorde de Dominante traz consigo um conjunto de quatro versões, ou inversões, de um mesmo acorde Diminuto, sendo assim, é preciso notar que, para cada um (V7) Estendido presente numa cadeia do tipo $(V7) \rightarrow (V7) \rightarrow (V7) \rightarrow (V7/X) \rightarrow X$, existem quatro possibilidades de Diminutos disponíveis.

O Quadro 19 demonstra as conseqüências deste entendimento. Na tonalidade de Dó Maior uma cadeia de V7 se direciona para o I grau, Cmaj7. Nesta cadeia de Dominantes o G7 é a Dominante principal; o D7, a Dominante da Dominante (= a Dominante Secundária); o A7 é a Dominante Estendida do D7 e, o E7 é a Dominante Estendida do A7. Abaixo de cada um destes acordes de V7, mostra-se o conjunto de seus quatro Diminutos equivalentes. Note-se que, os Diminutos se encontram a partir das notas terça, quinta, sétima e nona menor de seu respectivo V7 de origem. Note-se ainda que, qualquer um dos quatro Diminutos possíveis para cada V7, pode assumir a função de Dominante (principal, secundária ou estendida) como um acorde de V sem fundamental, com sétima e nona menor. As setas indicam as típicas seqüências de cromatismo descendente, que o uso destes Diminutos Estendidos provocam.

Quadro 19: seqüências de cromatismo descendente provocadas pelo uso do "Diminuto como Dominante Estendida"



O Exemplo 27 ilustra a preparação de um Diminuto com função de Dominante Secundária, através de um outro Diminuto, com função de Dominante Estendida e, o uso destas seqüências de cromatismo descendente com acordes Diminutos Estendidos, no modo Maior.

Exemplo 27: uso do “*Diminuto como Dominante Estendida*” no modo Maior

T	→	→	→	→	D	T	T
C	D#°	D°	C#°	C°	B°	C	C
Imaj7	(V7/IIIm7)	(V7/VIm7)	(V7/IIIm7)	(V7/V7)	V7	Imaj7	Imaj7
	(B7)	(E7)	(A7)	(D7)	(G7)		

- o acorde de B° (compasso 6), desempenha o papel de um G7, b9 e sem fundamental. É um Diminuto, conseguido a partir da terça de seu V7 de origem, que assume a função de Dominante principal da tonalidade.
- o acorde de C° (compasso 5), desempenha o papel de um D7, b9 e sem fundamental. É um Diminuto, conseguido a partir da sétima de seu V7 de origem, que assume a função de Dominante da Dominante, ou de, Dominante Secundária do V7 grau da tonalidade.
- o acorde de C#° (compasso 4), desempenha o papel de um A7, b9 e sem fundamental. É um Diminuto, conseguido a partir da terça de seu V7 de origem, que assume a função de Dominante Estendida do D7.
- o acorde de D° (compasso 3), desempenha o papel de um E7, b9 e sem fundamental. É um Diminuto, conseguido a partir da sétima de seu V7 de origem, que assume a função de Dominante Estendida do A7.
- o acorde de D#° (compasso 2), desempenha o papel de um B7, b9 e sem fundamental. É um Diminuto, conseguido a partir da terça de seu V7 de origem, que assume a função de Dominante Estendida do E7.

O Exemplo 28, no modo Menor, o uso do Diminuto como Dominante Estendida, obedece também estes mesmos princípios mas, a particularidade da preparação para o II grau do modo Menor, traz características específicas para a progressão. Note-se que a seqüência de cromatismo descendente aparece quebrada na passagem do compasso 4 para o 5. Isto acontece porque, como já vimos, no modo Menor, a Dominante Estendida que prepara a Dominante da Dominante, não mantém para com o seu lugar de resolução uma relação de quinta justa.

Exemplo 28: uso do “*Diminuto como Dominante Estendida*” no modo Menor

T	→	→	→	→	D	T	T
Cm	D°	Db°	C°	C°	D°	Cm	Cm
Im7	(V7/bIIImaj7) (Bb7)	(V7/bVIImaj7) (Eb7)	(V7/bIIImaj7) (Ab7)	(V7/V7) (D7)	V7 (G7)	Im7	Im7

- o acorde de B° (compasso 6) é o G7, b9 e sem fundamental que prepara o Cm
- O C° (compasso 5), é um D7, b9 e sem fundamental. É um Diminuto, conseguido a partir da sétima de seu V7 de origem, que assume a função de Dominante da Dominante, ou de, Dominante Secundária do V7 grau da tonalidade menor. Para evitar que o acorde de C° se repita, uma solução, é usar alguma de suas outras três versões.
- O C° (compasso 4), desempenha o papel de um Ab7, b9 e sem fundamental. É um Diminuto, conseguido a partir da terça de seu V7 de origem, que assume a função de Dominante Estendida do II grau do modo menor.⁸

7.4.1. ritmo harmônico do Diminuto enquanto Dominante Estendida

Quando o acorde Diminuto atua como Dominante Estendida, ocupa a mesma posição métrica que um (V7) Estendido convencional.

Exemplo 29: ritmo harmônico do acorde “*Diminuto enquanto Dominante Estendida*”

a) bom					b) ruim				
C	D#°	D°	C#°	Dm...	C	C	D#°	D°	C#° Dm...
	(B7)	(E7)	(A7)				(B7)	(E7)	(A7)
F	f	F	f	F	F	f	F	f	F f

⁸ É exatamente neste ponto que a sequência cromática de Diminutos descendentes se rompe pois, essa relação de preparação não é de quinta justa. A preparação aqui é Ab7→D7 (e não A7→D7 como no modo maior). Essa relação irregular, aceita como exceção para a preparação do II grau do modo menor, que é um acorde meio diminuto, que não possui preparação própria e que é preparado pela Dominante do bIIImaj7 grau, traz consigo o fato notável de que, o acorde Diminuto contido no Ab7 (que é o (V7) Estendido que prepara) é exatamente o mesmo acorde Diminuto derivado do D7 (que é o (V7) secundário preparado). Assim, se os dois acordes na verdade possuem exatamente as mesmas notas, fica impossível o movimento cromático descendente entre eles.

c) bom

C	C#°	C°	B°	C...
	(A7)	(D7)	(G7)	
F	f	F	f	F f

d) ruim

C	C#°	C°	B°	C
	(A7)	(D7)	(G7)	
F f	F f	F f	F f	f

e) bom

C	D#°	D°	C#°	C°	B°	C	C
	(B7)	(E7)	(A7)	(D7)	(G7)		
F	f	F	f	F	f	F	f

f) pior

C	D°	C#°	C°	B°	C	F	C
	(E7)	(A7)	(D7)	(G7)			
F	f	F	f	F	f	F	f

- os casos a), c) e e) são mais indicados que os casos b), d) e f), porque são casos onde os últimos Diminutos, das seqüências de cromatismo descendente, se localizam sempre sobre os tempos fracos dos compassos, enquanto que, suas respectivas resoluções, se localizam sempre sobre os tempos fortes.

7.5. o acorde de Dominante Substituta como Dominante Secundária

A aparecimento histórico do acorde de Dominante Substituta parece ter origem em seu uso como Dominante Secundária, mais precisamente como uma opção de sonoridade para a Dominante da Dominante. É valioso considerar que este, hoje, acorde de SubV7, na sua origem foi um procedimento de condução de vozes e não um bloco acordal estabelecido por si próprio como o estamos tratando aqui.

Um rastreamento da etimologia do acorde de Dominante Substituta demonstra o processo de interdependência existente entre o uso coloquial dos procedimentos de condução de vozes, o estabelecimento dos acordes, e a decorrente sistematização teórica de modelos de relações de combinação entre estes acordes. Segundo Piston⁹, foi na realização da condução das vozes de um (V7/V7) para seu respectivo V7, que a passagem cromática descendente de quinta para quinta diminuta do (V7/V7), que se resolve sobre a fundamental do V7, provocou "de passagem" um *acorde de sexta aumenta*, que deu origem ao "SubV7" como Dominante Secundária.

Exemplo 30: a aparição do "SubV7" como Dominante Secundária como resultado de um procedimento de condução de vozes

The musical notation illustrates the voice-leading process. The top staff contains the chords D⁷/A, A⁷, G⁷, G/F, and C/E. The bottom staff shows the corresponding voice-leading: (V7/V7), SubV7 (labeled as "nota de passagem cromática" and "ou acorde de Sexta Aumentada"), V, 7, and I. The "nota de passagem cromática" is indicated by a descending chromatic line between the two staves.

Esse movimento de *"nota de passagem cromática descendente"*, característico dos procedimentos de condução de vozes, se emancipou e, de nota auxiliar e

⁹ ver o Capítulo 27 "Augmented Sixth Chords" de PISTON. op. cit. pgs. 414 a 430 que, embora a designação diferente, é exatamente o mesmo acorde que aqui chamamos de SubV7. Neste capítulo o autor ilustra com exemplos da literatura, as origens históricas deste acorde como Dominante Secundária e, além do termo básico "Acorde de Sexta Aumentada" define ainda os seguintes termos particulares: "Acorde de Sexta Aumentada Italiana" (para quando o aqui SubV está com sétima e sem quinta); "Acorde de Sexta Aumentada Alemã" (para quando o aqui SubV está com sétima e com quinta) e "Acorde de Sexta Aumentada Francesa" (para quando o aqui SubV está com sétima e com décima primeira aumentada, que é justamente a fundamental do acorde que foi "substituído").

ornamental, que acidentalmente resulta numa simultaneidade acordal, se transformou em um acorde próprio, independente e disponível.

Hoje, de uma forma geral, o estado da Harmonia na música popular, entende que, por suas características de acorde de Dominante, o acorde de "SubV7" pode também assumir todos os papéis da função de Dominante. O Exemplo 31 ilustra o emprego do acordes de "SubV7" como Dominante Secundária.

Exemplo 31: o uso de "SubV7 como Dominante Secundária" - modo Maior

T	→	T	→	S	D	T	T
Cmaj7	Bb7	Am7	Eb7	Dm7	Db7	Cmaj7	Cmaj7
I	(SubV7/VIm7) [E7]	VIm7	(SubV7/IIIm7) [A7]	IIIm7	SubV7 [G7]	IImaj7	IImaj7

O Exemplo 32, detalha as particularidades das duas opções que poderiam ser tomadas no caso da preparação para o II grau do modo Menor através do "SubV7".

Exemplo 32: o uso de "SubV7 como Dominante Secundária" - modo Menor

a) preparação para *IIIm7(b5)*

T	→	S	→	S	D	T	T
Cm7	A7	Abmaj7	D7	DØ	Db7	Cm7	Cm7
Im7	(SubV7/bVImaj7) [Eb7]	bVImaj7	(V7/ V7) = (SubV7/bIIImaj7) [Ab7]	IIIm7(b5) (Interpolado)	SubV7 [G7]	Im7	Im7

b) preparação para *bIIImaj7*

T	→	S	→	S	D	T	T
Cm7	A7	Abmaj7	D7	Dbmaj7	Db7	Cm7	Cm7
Im7	(SubV7/bVImaj7) [Eb7]	bVImaj7	(V7/ V7) = (SubV7/bIIImaj7) [Ab7]	bIIImaj7 (Interpolado)	SubV7 [G7]	Im7	Im7

7.5.1. Dominantes Substitutas Secundárias do Campo Harmônico Diatônico

A **Tabela 14** demonstra as relações de preparação secundária para todos os graus do Campo Harmônico Diatônico nos modos Maior e Menor através de suas respectivas Dominantes Substitutas Secundárias. Paralelamente exemplifica, em Dó Maior e em Dó Menor, como essas relações efetivamente se dão nestas tonalidades.

Tabela 14: “Dominantes Substitutas Secundárias” dos graus do Campo Harmônico - modos Maior e Menor.

Modo Maior	em Dó Maior	Modo Menor	em Dó Menor
SubV7→Imaj7	Db7 → Cmaj7 [G7]	SubV7→Im7 ou Im(Maj7) ou Im6	Db7 → Cm7; Cm(Maj7); [G7] Cm6
SubV7→IIIm7	Eb7 → Dm7 [A7]	SubV7→bIIImaj7 ou IIm7(b5)	D7 → Dbmaj7; [Ab7] Dm7(b5)
SubV7→IIIm7	F7 → Em7 [B7]	SubV7→bIIImaj7 ou bIIImaj7(#5)	E7 → Ebmaj7, [Bb7] Ebmaj7(#5)
SubV7→IVmaj7	Gb7 → Fmaj7 [C7]	SubV7→Ivm7 ou IV7	Gb7 → Fm7; [C7] F7
SubV7→V7	Ab7 → G7 [D7]	SubV7→V7	Ab7 → G7 [D7]
SubV7→VIm7	Bb7 → Am7 [E7]	SubV7→bVImaj7	A7 → Abmaj7 [Eb7]
		SubV7→bVII7 ou bVIIImaj7	B7 → Bb7; Bb7 [F7]

7.5.2. ritmo harmônico do (SubV7) enquanto Dominante Secundária

O (SubV7) Secundário, como todos as demais acordes de V7, também ocupa a posição métrica mais fraca em relação à posição métrica de sua respectiva resolução.

Exemplo 33: ritmo harmônico do (SubV7) Secundário

a) bom

C	Eb7	Dm	Bb7	Am ...
F	f	F	f	F

b) ruim

C	C	Eb7	Dm	Bb7	Am ...
F	f	F	f	F	f

c) bom

C	Eb7	Dm	
F	f	F	f

d) ruim

C	Eb7	Dm	
F	f	F	f

e) bom

C	Eb7	Dm	...
F	f	F	f

f) aceitável

C	C	Eb7	Dm
F	f	F	f

7.6. o acorde de Dominante Substituta como Dominante Estendida

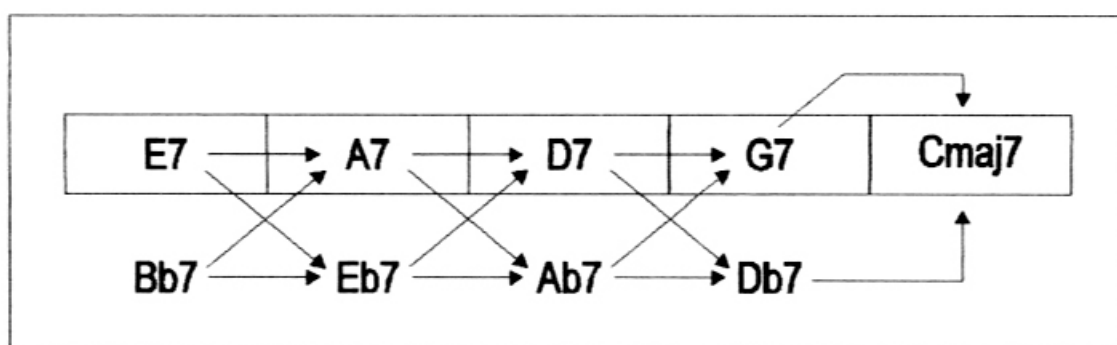
Como o acorde de SubV7, por suas propriedades de acorde tipo X7, pode assumir todos os papéis desempenhados pela função de Dominante, é preciso observar as características específicas que este SubV7 assume quando Dominante Estendida.

Como o SubV7 é um acorde que se encontra à distância de meio tom acima do acorde de sua respectiva resolução, o uso seqüencial de Dominantes Estendidas que intercale acordes de V7 com acordes de SubV7, em cadeias tipo (SubV7)→(V7)→(SubV7)→(V7)→X, ou vice versa, oferece uma importante opção técnica e estilística ao movimento de quintas justas resultante daquelas cadeias seqüenciais tipo (V7)→(V7)→(V7)→(V7)→X pois, com o uso do SubV7, torna-se também possível, o *movimento cromático de segundas menores descendentes*.

O Quadro 20 demonstra esta principal particularidade do uso do Acorde de Dominante Substituta como Dominante Estendida.

Como as setas indicam, várias opções de combinações estão disponíveis, desde as mais radicais, onde todos os acordes de V7(principal, Secundário e Estendidos) estão substituídos pelos seus respectivos SubV7, quanto as mais brandas, onde os V7 se intercalam com os SubV7, ou ainda, onde um ou outro V7, se vê alterado para SubV7.

Quadro 20: seqüências de *quintas justas* e/ou de *cromatismo descendente* provocadas pelo uso do “SubV7 como Dominante Estendida”



Após este entendimento conceitual do SubV7 como Dominante Estendida, o Exemplo 34 demonstra o uso seqüencial de “Dominantes Substitutas Estendidas” intercaladas às “Dominantes Estendidas”.

Exemplo 34: o uso seqüencial de “SubV7 Estendidos” intercalados com “V7 Estendidos” - modo Maior

T	→	→	→	→	D	T	T
Cmaj7	F7	E7	Eb7	D7	Db7	Cmaj7	Cmaj7
Imaj7	(SubV7)	(V7/VIm7)	(SubV7)	(V7/V7)	SubV7	I maj7	I maj7
	[B7/Em7]	[E7/Am7]	[A7/Dm7]		[G7]		

No modo Menor, esse movimento cromático de segundas menores descendentes, provocado pela inter-troca de acorde de SubV7 com acordes de V7, se vê interrompido sobre o II grau, pois o acorde que prepara a Dominante da Dominante no modo menor, quando substituído por seu SubV7, resulta no mesmo acorde que pretende preparar.

Ou seja, como o Exemplo 35 demonstra, no modo Menor, quando substituímos o Ab7, (V7) secundário que prepara o D7(Dominante da Dominante), por seu SubV7, encontramos o próprio D7. Por sua vez, o SubV7 equivalente ao D7 é o próprio acorde de Ab7.

Então, podemos considerar que, no modo Menor, a preparação para a Dominante da Dominante por um acorde de SubV7, está mais para uma mudança de posição de um mesmo acorde (Ab7= D7) do que para uma “substituição” propriamente dita.

Exemplo 35: o uso seqüencial de “SubV7 Estendidos” intercalados com “V7 Estendidos” - modo Menor

T	→	→	→	→	D	T	T
Cm7	Bb7	A7	Ab7	D7	Db7	Cm7	Cm7
Im7	(V7/Ebmaj7)	(SubV7/bVImaj7)	D7	Ab7	V7	Im7	Im7
		[Eb7/Abmaj7]	(V7) ou SubV7 →[bIIImaj7]	(V7) ou SubV7 →[V7]			

7.6.1. ritmo harmônico do SubV7 enquanto Dominante Estendida

A acentuação métrica dos acordes de SubV7 que assumem a função de Dominantes Estendidas, dependem sempre da posição métrica do acorde que encerra a seqüência de Dominantes onde este SubV7 aparece. Sendo assim, este SubV7 obedece ao já normatizado para a posição métrica do (V7) estendido.

Exemplo 36: ritmo harmônico de “SubV7 Estendida”

a) *bom*

C	F7	E7	Eb7	Dm...
<i>F</i>	<i>f</i>	<i>F</i>	<i>f</i>	<i>F</i>

b) *ruim*

C	C	F7	E7	Eb7	Dm...
<i>F</i>	<i>f</i>	<i>F</i>	<i>f</i>	<i>F</i>	<i>f</i>

c) *bom*

C	Eb7	D7	Db7	C...
<i>F</i>	<i>f</i>	<i>F</i>	<i>f</i>	<i>F</i>

d) *ruim*

C	Eb7	D7	Db7	C
<i>F</i>	<i>f</i>	<i>F</i>	<i>f</i>	<i>F</i>

e) *bom*

C	F7	E7	Eb7	D7	Db7	C	C
<i>F</i>	<i>f</i>	<i>F</i>	<i>f</i>	<i>F</i>	<i>f</i>	<i>F</i>	<i>f</i>

f) *aceitável*

C	Bb7	A7	Ab7	G7	C	F	C
<i>F</i>	<i>f</i>	<i>F</i>	<i>f</i>	<i>F</i>	<i>f</i>	<i>F</i>	<i>f</i>

- os casos a), c) e e) são mais indicados que os casos b), d) e f), porque são casos onde as últimas Dominantes, das seqüências de Dominantes Estendidas, se localizam sempre sobre os tempos fracos dos compassos, enquanto que, suas respectivas resoluções, se localizam sempre sobre os tempos fortes.

7.7. o acorde de Dominante com Quarta Suspensa como Dominante Secundária

Ao entendermos o $V7_{sus4}$ como uma variação do acorde tipo $X7$ e, ao admitirmos que este acorde possui autonomia estilística para assumir a função de Dominante, estamos conseqüentemente entendendo e admitindo também que, este acorde pode ser usado como Meio de Preparação.

Desta forma, o conceito de $V7_{sus4}$ como Dominante, pode se aplicar também para a preparação Secundária e Estendida.

Sendo assim, da mesma maneira que a relação cadencial $V7 \rightarrow I$ torna possível a variante $V7_{sus4} \rightarrow I$, tanto no modo Maior quanto no Menor; temos agora que, a relação de preparação Secundária $(V7) \rightarrow X$ torna possível a variante $(V7_{sus4}) \rightarrow X$.

O Exemplo 37, ilustra o uso do $V7_{sus4}$ como Dominante Secundária, nas tonalidades de Dó Maior e de Dó Menor.

Exemplo 37: o uso do " $V7_{sus4}$ como Dominante Secundária"

a) modo Maior

T	→	T	→	S	D	T	T
Cmaj7	B7sus4(b9)	Em7	A7sus4(b9)	Dm7	G7sus4	Cmaj7	Cmaj7
I _{maj} 7	(V7sus4/III _m 7)	III _m 7	(V7sus4/II _m 7)	II _m 7	V7sus4	I _{maj} 7	I _{maj} 7

Cmaj7 B7sus4 Em7 A7sus4 Dm7 G7sus4 Cmaj7 Cmaj7

b) modo Menor

T	→	T	→	S	D	T	T
Cm7	Bb7sus4	Ebmaj7(#5)	Ab7sus4	DØ	G7sus4(b9)	Cm7	Cm7
I _m 7	(V7sus4/bIII _{maj} 7)	bIII _{maj} 7(#5)	(V7sus4/bII _{maj} 7)	II _m 7(b5)	V7sus4	I _m 7	I _m 7

Cm7 Bb7sus4 Ebmaj7(#5) Ab7sus4 Dm7(b5) G7sus4 Cm7/Eb Cm7/Eb

7.8. o acorde de Dominante com Quarta Suspensa como Dominante Estendida

O uso do $V7_{\text{sus}4}$ como Dominante Estendida se deriva do fato de que esse acorde pode assumir o papel de Dominante Secundária. Sendo assim, da mesma maneira que a relação cadencial $(V7) \rightarrow X$ torna possível a variante $(V7_{\text{sus}4}) \rightarrow X$; temos agora que, a cadeia seqüencial de Dominantes Estendidas tipo $(V7) \rightarrow (V7) \rightarrow (V7) \rightarrow (V7/X) \rightarrow X$ torna possível uma cadeia seqüencial variante de $(V7_{\text{sus}4}) \rightarrow (V7_{\text{sus}4}) \rightarrow (V7_{\text{sus}4}) \rightarrow (V7_{\text{sus}4}/X) \rightarrow X$.

O **Exemplo 38** ilustra o uso do $V7_{\text{sus}4}$ como Dominante Estendida, nas tonalidades de Dó Maior e de Dó Menor.

Exemplo 38 o uso do " $V7_{\text{sus}4}$ como Dominante Estendida"

a) modo Maior

T	→	→	→	→	D	T	T
Cmaj7	B7sus4(b9)	E7sus4(b9)	A7sus4(b9)	D7sus4	G7sus4	Cmaj7	Cmaj7
Imaj7	(V7sus4/IIIm7)	(V7sus4/VIm7)	(V7sus4/IIIm7)	(V7sus4/V7)	V7sus4	Imaj7	Imaj7
	[B7]→[Em7]	[E7]→[Am7]	[A7]→[Dm7]	[D7]→[G7]			

Cmaj7 B7sus4 E7sus4 A7sus4 D7sus4 G7sus4 Cmaj7 Cmaj7

b) modo Menor

T	→	→	→	→	D	T	T
Cm7	Bb7sus4	Eb7sus4	Ab7sus4	D7sus4(b9)	G7sus4(b9)	Cm7	Cm7
Im7	(V7sus4/bIIImaj7)	(V7sus4/bVImaj7)	(V7sus4/bIIImaj7)	(V7sus4/V7)	V7sus4	Im7	Im7
	[Bb7]→[Ebmaj7]	[Eb7]→[Abmaj7]	[Ab7]→[Dbmaj7]	[D7]→[G7]			

Cm7 Bb7sus4 Eb7sus4 Ab7sus4 D7sus4 G7sus4 Cm(maj7) Cm(maj7)

7.9. o acorde de Dominante Substituta com Quarta Suspensa como Dominante Secundária

Ao entendermos o SubV7sus4 como uma variação do acorde tipo X7, e ao admitirmos que este acorde possui autonomia estilística para assumir a função de Dominante, estamos conseqüentemente entendendo e admitindo também, que este acorde pode ser usado como Meio de Preparação. Desta forma, o conceito de SubV7sus4 como Dominante pode se aplicar também para a preparação Secundária e Estendida.

O uso do SubV7sus4 como Dominante Secundária se baseia no fato de que este é um acorde tipo X7 que pode assumir o papel de Dominante. Sendo assim, da mesma maneira que a relação cadencial $\text{SubV7} \rightarrow \text{I}$ torna possível a variante $\text{SubV7sus4} \rightarrow \text{I}$, tanto no modo Maior quanto no Menor; temos agora que, a relação de preparação Secundária ($\text{SubV7} \rightarrow \text{X}$) torna possível a variante ($\text{SubV7sus4} \rightarrow \text{X}$). O Exemplo 39 ilustra o uso do SubV7sus4 como Dominante Secundária, nas tonalidades de Dó Maior e de Dó Menor.

Exemplo 39: o uso do “ SubV7sus4 como Dominante Secundária”

a) modo Maior

T	→	T	→	S	D	T	T
Cmaj7	Bb7sus4	Am7	Eb7sus4	Dm7	Db7sus4	Cmaj7	Cmaj7
Imaj7	(SubV7sus4/VIm7)	VIm7	(SubV7sus4/IIIm7)	IIIm7	SubV7sus4	Imaj7	Imaj7
	[E7]→[Am7]		[A7]→[Dm7]				

Cmaj7 B^b7sus4 Am7 E^b7sus4 Dm7 D^b7sus4 Cmaj7 Cmaj7

b) modo Menor

T	→	S	→	S	D	T	T
Cm7	A7sus4	Abmaj7	D7sus4(b9)	D \emptyset	Db7sus4	Cm7	Cm7
Im7	(SubV7sus4/bVImaj7)	bVImaj7	(SubV7sus4/V7)	IIIm7(b5)	SubV7sus4	Im7	Im7
	[Eb7]→[Abmaj7]		[Ab7]→[Dbmaj7]				

Cm7 A7sus4 A^bmaj7 D7sus4 Dm7(^b5)/F D^b7sus4 Cm7 Cm7

7.10. o acorde de Dominante Substituta com Quarta Suspensa como Dominante Estendida

O uso do SubV7sus4 como Dominante Estendida se deriva do fato de que este acorde pode assumir o papel de Dominante Secundária. Sendo assim, da mesma maneira que a relação cadencial $(\text{SubV7}) \rightarrow X$ torna possível a variante $(\text{SubV7sus4}) \rightarrow X$; temos agora que, a cadeia seqüencial de Dominantes Estendidas tipo $(\text{SubV7}) \rightarrow (\text{SubV7}) \rightarrow (\text{SubV7}) \rightarrow (\text{SubV7}/X) \rightarrow X$ torna possível uma cadeia seqüencial variante de $(\text{SubV7sus4}) \rightarrow (\text{SubV7sus4}) \rightarrow (\text{SubV7sus4}/X) \rightarrow X$. O Exemplos 40 ilustra o uso do SubV7sus4 como Dominante Estendida, nas tonalidades de Dó Maior e de Dó Menor.

Exemplo 40: o uso do “ SubV7sus4 como Dominante Estendida”

a) modo Maior

T	→	→	→	→	D	T	T
Cmaj7	F7sus4	Bb7sus4	Eb7sus4	Ab7sus4	Db7sus4	Cmaj7	Cmaj7
Imaj7	$(\text{SubV7sus4}/\text{IIImaj7})$	$(\text{SubV7sus4}/\text{VIImaj7})$	$(\text{SubV7sus4}/\text{IIImaj7})$	$(\text{SubV7sus4}/\text{V7})$	SubV7sus4	Imaj7	Imaj7
	$[\text{B7}] \rightarrow [\text{Em7}]$	$[\text{E7}] \rightarrow [\text{Am7}]$	$[\text{A7}] \rightarrow [\text{Dm7}]$	$[\text{D7}] \rightarrow [\text{G7}]$	$[\text{G7}]$		

Cmaj7 F7sus4 Bb7sus4 Eb7sus4 Ab7sus4 Db7sus4 Cmaj7 Cmaj7

b) modo Menor

T	→	→	→	S	D	T	T
Cm7	E7sus4	A7sus4	Ab7sus4	$\text{D}\emptyset$	Db7sus4	Cm7	Cm7
Im7	$(\text{SubV7sus4}/\text{bIIImaj7})$	$(\text{SubV7sus4}/\text{bVIImaj7})$	$(\text{V7sus4}/\text{bIIImaj7})$	$\text{IIIm7}(\text{b5})$	SubV7sus4	Im7	Im7
	$[\text{Bb7}] \rightarrow [\text{Ebmaj7}]$	$[\text{Eb7}] \rightarrow [\text{Abmaj7}]$	$[\text{Ab7}] \rightarrow [\text{Dbmaj7}]$		$[\text{G7}]$		

Cm7 E7sus4 A7sus4 Ab7sus4 $\text{Dm7}(\text{b5})$ Db7sus4 Cm7 Cm7

Oitava Unidade:

MEIOS DE PREPARAÇÃO - SUBDOMINANTE

8. MEIOS DE PREPARAÇÃO - SUBDOMINANTE

8.1. Subdominante Secundária - a estrutura cadencial [II^m7 V7] → X

A idéia de uma Subdominante Secundária complementa o conceito de Meio de Preparação, adicionando à progressão cadencial tipo (Dominante)→X, o outro termo de preparação funcional: a Subdominante relacionada à essa meta "X". Aqui, o modelo cadencial básico "S→D→T" que trata da preparação para o acorde de I grau, se verá transferido para "(S)→(D)→X", que é um movimento cadencial completo que cuida da preparação para os demais acordes do Campo Harmônico.

A primeira, e mais básica progressão harmônica, que se utiliza destes dois termos funcionais (Subdominante + Dominante) para individualizar, ou dedicar uma preparação para uma meta secundária, ou seja, uma preparação que se destine para algum outro acorde do Campo Harmônico, que não o I grau de função Tônica, é a coloquialmente chamada estrutura cadencial do "dois cinco", aqui simbolizada pela expressão [II^m7 V7] →X, onde:

- o [II^m7] é o grau que desempenha o papel da Subdominante. Dita "Secundária" ou "Individual" ou ainda "Artificial" pois, não se trata necessariamente do "II grau diatônico", e sim de um [II] grau diatonicamente relacionado à meta "X". Trata-se de um [II] grau de valor funcional relativo, que se estabelece contextualmente, e que tem sua validade apenas enquanto Subdominante restrita e particularizada ao âmbito diatônico dessa meta "X" determinada¹;
- o [V7] é a Dominante Secundária de "X", em alguma de suas formas de manifestação (V7 com e/ou sem tensões, o acorde Diminuto, o SubV7, o V7sus4 e ainda, o SubV7sus4); e
- onde a meta "X" é algum dos acordes do Campo Harmônico.

¹ Adiantamos que, esse [II] Secundário possui o valor abstrato da classe funcional de Subdominante pois, além de se manifestar concretamente como aquele acorde que se encontra à uma segunda maior acima da meta "X", poderá também se fazer representar por outros graus, de valor funcional de Subdominante, diatonicamente relacionados ao "X". Ou seja, como se verá pela frente, o [II] Secundário poderá também se fazer representar por outros acordes/graus capazes de estabelecer a posição de "afastamento do repouso", funcionalmente equivalentes ao [II], na expressão cadencial [II^m7 V7] →X.

8.1.1. a estrutura cadencial [II^m7 V7] → I

A progressão cadencial principal, “completa” ou “perfeita”, que combina os termos funcionais S D T, tanto na tonalidade Maior quanto na Menor, é o modelo de referência adotado para a generalização do movimento cadencial secundário, que transfere esta mesma combinação para a preparação dos demais graus do Campo Harmônico.

A principal diferença teórica e conceitual a respeito desta combinação cadencial se dá sobre a atribuição de qual é o grau que assume a função S. São três as principais concepções teóricas sobre essa questão:

Primeira - o acorde de função S é o IV grau. Assim o movimento cadencial “completo” e/ou “perfeito” se dá através da escolha dos graus “IV V I” para as funções S D T. Esse é o ponto de vista da grande totalidade dos tratados de Harmonia de escola, tanto dos ditos “Funcionais” quanto dos “Tradicionais”, para ambos os quais, os termos “S” e “IV” são apenas diferentes maneiras de cifrar graficamente o mesmo acorde.

Segunda - o representante principal da função S é o II grau. Dito “representante” pois, à função S poderão ser atribuídos outros acordes além do II grau (e/ou do IV grau). Aqui, à S, pode ser destinado o II grau mas, “função” e “acorde/grau” não se confundem. Assim, o movimento cadencial “completo” e/ou “perfeito” se dá através da escolha da progressão [II^m7 V7] → I para as funções S D T; onde o II grau é entendido e utilizado tanto como uma manifestação concreta, quanto como um conceito abstrato-categórico da função S. Essa é a posição dos teóricos que, em extremo, admitem a funcionalidade genérica do termo S, e o pressupõe como uma categoria capaz de ser representada por diversos acordes (da mesma forma que os outros termos funcionais, D e T).

Terceira - IV6 e II^m7 graus se igualam enquanto acordes de função S. A diferença específica entre IV e II graus se dá nos níveis de escritura, na instância da condução de vozes, da “inversão” e do uso da “tensão” e não, nos níveis da escolha de graus. Essa é a posição teórica que se estabeleceu em 1722 com o conceito de “*accord de sixte ajontée*” de Rameau que iguala na tonalidade Maior o “II^m7” (notas “ré+fá+lá+dó” em Dó Maior) como uma inversão do “IV6” (notas

“fá+lá+dó+rê” em Dó Maior) e vice-versa. E, na tonalidade Menor, o “II^m7(b5)” (notas “ré+fá+láb+dó” em Dó Menor) como uma inversão do “IV^m6” (notas “fá+láb+dó+rê” em Dó Menor) e vice-versa.

Se lidas com a inteligência de uma imparcialidade contextualizada, que sabe reconhecer nas diferenças, as razões particulares dos momentos de época, dos teóricos e das escolas, essas três posturas (manifestações de opiniões diferentes sobre o mesmo evento musical) são todas interessantes à prática harmônica da música popular atual.

Se lidas com pouco rigor partidário escolar, é possível a interpretação de uma divergência apenas aparente pois, as posições teóricas não chegam a comprometer a prática do evento harmônico principal em si, onde essa combinação é fato. Quer a simbolizemos por “S D T”, por “IV V I” por “IV6 V7 I” ou, como aqui, por [II^m7 V7] → I.

Exemplo 41: o uso do [II^m7 V7] → I

a) em Dó Maior

T		T		T	S	D	T		T
Cmaj7	Dm7 G7	Cmaj7	Em7 Dm7	G7	Dm7 G7	Cmaj7	Cmaj7		
I ^m aj7	[II ^m 7 V7] →	I ^m aj7	II ^m aj7 II ^m 7	V7	[II ^m 7 V7] →	I ^m aj7	I ^m aj7		

b) em Dó Menor

T		T		T	S	D	T		T
Cm7	D ^ø G7	Cm7	Ebmaj7 D ^ø	G7	D ^ø G7	Cm7	Cm7		
I ^m 7	[II ^ø V7] →	I ^m 7	bIII ^m aj7 II ^ø	V7	[II ^ø V7] →	I ^m 7	I ^m 7		

8.1.2. a estrutura cadencial $[II m7 V7] \rightarrow X$

Generalizando-se o emprego dessa preparação de I grau para os demais acordes da tonalidade Maior ou Menor, todos os acordes do Campo Harmônico passam também a contar com essa estrutura cadencial de preparação. Respeitando-se no entanto, a condição única de que, como todo meio de preparação, o $[II m7 V7] \rightarrow X$ se direciona sempre para um acorde perfeito Maior ou Menor².

A Tabela 15 estabelece-se a partir da condição de que, como o acorde cadencial "II", presente em um $[II m7 V7] \rightarrow X$, é um acorde diretamente relacionado à meta "X", para o escolha do tipo acordal do "II", é preciso respeitar as especificidades diatônicas desse "X", assim:

- o "II" será um acorde "Perfeito Menor" (tipo "3m+3M+3m") se a estrutura cadencial se direciona para um "X" que, no Campo Harmônico Diatônico da tonalidade principal, for um acorde Maior³. Pois, *o "II" diatônico de uma tonalidade Maior é um acorde Menor*,
- o "II" será um acorde "Meio Diminuto" (tipo "3m+3m+3M"), se a meta "X" for um acorde "Perfeito Menor" no Campo Harmônico Diatônico da tonalidade principal. Pois, *o "II" diatônico de uma tonalidade Menor é um acorde Meio Diminuto*.

Tabela 15: critério de diatonismo relativo à "X" para a escolha do tipo acordal do "II" em um $[II m7 V7] \rightarrow X$

<i>condição diatônica</i>	<i>estrutura cadencial</i>	<i>exemplo</i>
quando prepara "X" = <u>acorde maior</u> , o "II" de um $[II m7 V7] \rightarrow X$, é um <u>acorde menor</u> .	$[II m7 V7] \rightarrow X$	Preparação para o bVImaj7 grau de "Dó Menor" $[Bbm7 Eb7] \rightarrow Abmaj7$
quando prepara "X" = <u>acorde menor</u> , o "II" de um $[II m7 V7] \rightarrow X$, é um acorde <u>meio diminuto</u> .	$[II m7(b5) V7] \rightarrow X$	Preparação para o VIm7 grau de "Dó Maior" $[B\emptyset E7] \rightarrow Am7$

² O que é o mesmo que dizer que, os acordes Diminutos e/ou Meio Diminutos não possuem preparação tipo $[II m7 V7] \rightarrow X$.

³ Em "Empréstimo Modal", o "II" que prepara um acorde Maior, poderá ser também um acorde Meio Diminuto.

8.1.3. os $[IIIm7 V7] \rightarrow X$ do Campo Harmônico Diatônico

A **Tabela 16** demonstra as relações de preparação secundária através de $[IIIm7 V7] \rightarrow X$ para os acordes do Campo Harmônico Diatônico nos modos Maior e Menor. Paralelamente exemplifica, em Dó Maior e em Dó Menor, como essas relações efetivamente se dão nestas tonalidades.

Tabela 16: $[IIIm7 V7] \rightarrow X$ do Campo Harmônico Diatônico - modos Maior e Menor

Modo Maior	em Dó Maior	Modo Menor	em Dó Menor
$[IIIm7 V7] \rightarrow Imaj7$	$[Dm7 G7] \rightarrow Cmaj7$	$[II\emptyset V7] \rightarrow Im7; Im6; Im(Maj7)$	$[D\emptyset G7] \rightarrow Cm7; Cm6; Cm(Maj7)$
$[II\emptyset V7] \rightarrow IIIm7$	$[E\emptyset A7] \rightarrow Dm7$	$[IIIm7 V7] \rightarrow bIIImaj7$ ou $IIIm7(b5)$	$[Ebm7 Ab7] \rightarrow Dbmaj7$ ou $Dm7(b5)$
$[II\emptyset V7] \rightarrow IIIIm7$	$[F\#\emptyset B7] \rightarrow Em7$	$[IIIm7 V7] \rightarrow bIIIImaj7; bIIIImaj7(\#5)$	$[IIIm7 V7] \rightarrow Ebmaj7; Ebmaj7(\#5)$
$[IIIm7 V7] \rightarrow IVmaj7$	$[Gm7 C7] \rightarrow Fmaj7$	$[II\emptyset V7] \rightarrow IVm7$ ou $IV7$	$[G\emptyset C7] \rightarrow Fm7; F7$
$[IIIm7 V7] \rightarrow V7$	$[Am7 D7] \rightarrow G7$	$[II\emptyset V7] \rightarrow V7$	$[A\emptyset D7] \rightarrow G7$
$[II\emptyset V7] \rightarrow VIIm7$	$[B\emptyset E7] \rightarrow Am7$	$[IIIm7 V7] \rightarrow bVIImaj7$	$[Bbm7 Eb7] \rightarrow Abmaj7$
		$[IIIm7 V7] \rightarrow bVII7; bVIIImaj7$	$[Cm7 F7] \rightarrow Bb7; Bbmaj7$

Na **Tabela 16**, note-se que:

- os II graus que preparam acordes maiores são acordes menores.
- os II graus que preparam acordes menores são acordes meio-diminutos.
- o $IIIm7(b5)$ do modo Menor é o único acorde não perfeito, que pode ser preparado por $[IIIm7 V7] \rightarrow X$, pelo empréstimo que faz do $[IIIm7 V7] \rightarrow bIIImaj7$.
- no $[II\emptyset V7] \rightarrow V7$ do modo Menor, o II grau é um acorde Meio Diminuto, embora o "X" apresente-se como um acorde maior. Isso se dá porque no diatonismo da escala menor natural, o "V" do modo Menor é um acorde Menor. Sua condição alterada para "V7" se deve à necessária presença tonal da terça maior (sensível) sobre um "V" para que este grau possa assumir a função D (alteração manifesta na escala menor harmônica).

8.1.4. ritmo harmônico do [IIIm7 V7] → X

Quanto ao ritmo harmônico, podemos dizer que, usualmente, na estrutura cadencial [IIIm7 V7] → X, o II grau de função S ocupa a posição métrica mais forte em relação a posição métrica de seu V grau de função D correspondente.

Exemplo 42: ritmo harmônico do [IIIm7 V7] → X

a) *bom*

C	F	B \emptyset	E7	Am ...
F	f	F	f	F

b) *ruim*

C	E \emptyset	A7	Dm	E7	Am ...
F	f	F	f	F	f

c) *bom*

E \emptyset	A7	Dm
F	f	F

d) *ruim*

E \emptyset	A7	Dm
F	f	F

e) *bom*

E \emptyset	A7	Dm	...
F	f	F	f

f) *aceitável*

C	E \emptyset	A7	Dm
F	f	F	f

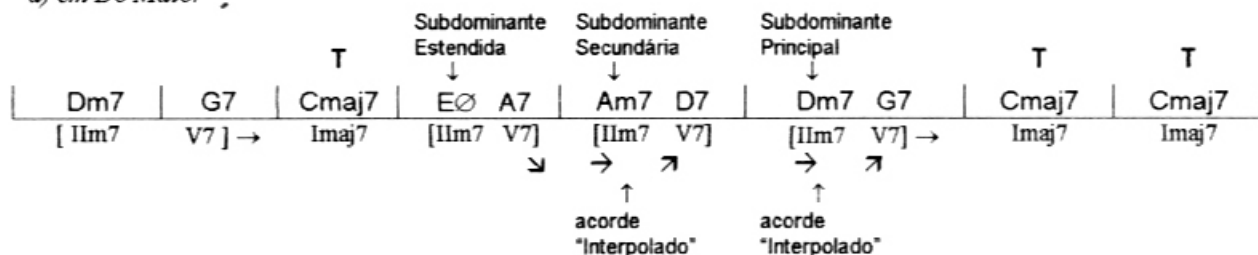
8.2. Subdominante Estendida - o acorde "Interpolado"

A Subdominante Estendida é um recurso de Harmonia que se manifesta nas mesmas situações que a Dominante Estendida. Ou seja, quando se deseja preparar um acorde de (V7) Secundário, através de uma preparação estendida que envolva os termos funcionais S+D, tipo [IIIm7 V7]→(V7/X), designamos esse acorde de "S=II" de Subdominante Estendida.

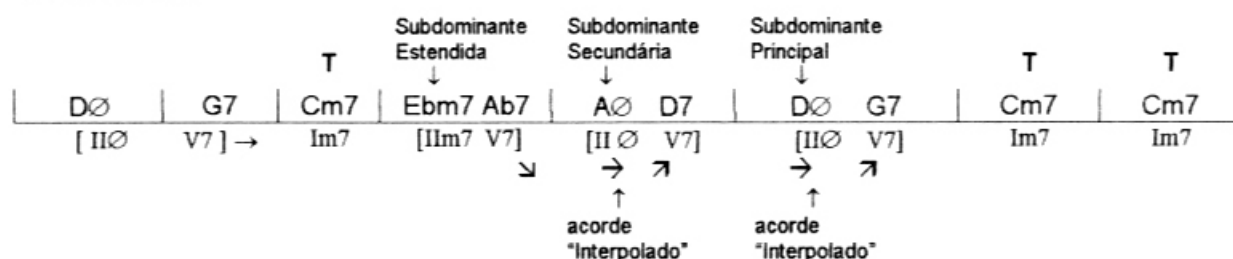
O Exemplo 43 ilustra o uso seqüencial de Subdominantes Estendida → Secundária → Principal. Nesse exemplo, note-se que, os "II" das estruturas cadenciais dos [IIIm7 V7]→X, se direcionam para sua meta "X" levando em conta sempre o tipo acordal original, que esse "X", apresenta no diatonismo da tonalidade principal. Ainda que, quando de sua aparição concreta, o tipo acordal de "X" se encontre alterado para um "V7" Secundário ou Estendido.

Exemplo 43: a Subdominante Estendida [IIIm7 V7] →(V7/X)

a) em Dó Maior



b) em Dó Menor



A aparição da Subdominante Estendida subentende então, o uso seqüencial do meio de preparação [IIIm7 V7]→X, em cadeias do tipo ...[IIIm7 V7]+[IIIm7 V7]+[IIIm7 V7]→(V7/X). Onde:

- o último termo (V7/X), é uma Dominante Secundária de um "X" diatonicamente estabelecido no Campo Harmônico da tonalidade principal;

(no caso do Exemplo 43, o último termo é o D7 = Dominante Secundária do “X” = G7 = V7 grau diatônico da tonalidade principal = Dó Maior em a) e Dó Menor em b)).

- o primeiro [IIIm7 V7] que antecede à este (V7/X), é uma preparação que se direciona para o (V7) Secundário, e não ao “II” que lhe é imediatamente subsequente (no caso do Exemplo 43a, é o [EØ A7] que se direciona para a Dominante Secundária “D7” e não para a Subdominante Secundária “Am7” que lhe é imediatamente subsequente);
- o segundo [IIIm7 V7], que antecede o [IIIm7 V7] que prepara (V7/X), é uma preparação que se direciona para o (V7) Estendido, e não para o “II” que lhe é imediatamente subsequente. (no caso do Exemplo 43a, o [BØ E7] que antecede ao [EØ A7] se direciona para a Dominante Estendida A7 e não para a Subdominante Estendida “EØ” que lhe é imediatamente subsequente).

Essa preparação que salta o acorde imediatamente subsequente e se direciona para o segundo acorde subsequente, redundando então na aparição intermediária de um acorde de “II” de função S, que se posiciona entre dois pólos dominantes: entre um V7 de função D Estendida ou Secundária, e sua resolução em um outro V7 de função D Secundária ou Principal. Esse acorde interposto de “II” de função S é designado coloquialmente aqui de, acorde “Interpolado”.

Exemplo 44: demonstração do uso do acorde “Interpolado” em seqüências de [IIIm7 V7] como uma derivação do uso seqüencial de (V7) *Estendidos*

a) seqüência de (V7) *Estendidas* → Secundária → Principal

Dominantes Estendidas → → → →				Dominante Secundária	D	T	T
... B7	E7	A7	D7	G7	Cmaj7	Cmaj7	Cmaj7
(V7/IIIm7)	(V7/VIm7)	(V7/IIIm7)	(V7/V7)	V7	Imaj7	Imaj7	Imaj7

b) seqüência de [IIIm7 V7] *Estendidos* → Secundário → Principal e a conseqüente aparição de acordes “Interpolados”

[IIIm7 V7] Estendidos → → → →				[IIIm7 V7] Secundário	[IIIm7 V7] Principal	T	T
... F#Ø B7	BØ E7	EØ A7	Am7 D7	Dm7 G7	Cmaj7	Cmaj7	Cmaj7
↘	↗ ↘ ↘	↗ ↘ ↘	↗ ↘ ↘	↗ ↘ ↘	↗ ↘	Imaj7	Imaj7
[IIØ V7] → (IIIm7)	↑ acorde “Interpolado” [IIØ V7] → (VIm7)	↑ acorde “Interpolado” [IIØ V7] → (IIIm7)	↑ acorde “Interpolado” [IIIm7 V7] → (V7)	↑ acorde “Interpolado” [IIIm7 V7] → Imaj7			

O acorde "Interpolado" caracteriza-se então por:

- entremear-se sempre entre dois acordes tipo "V7" de função D. (onde o primeiro "V7" é uma Dominante do segundo "V7");
- ser sempre de função S (Estendida, Secundária ou Principal);
- o acorde "Interpolado" necessariamente altera a condição do seu "V7=D" antecedente para a de "II = S" de um [IIIm7 V7];
- o "Interpolado" depende e induz sempre, da e a aparição da estrutura cadencial do [IIIm7 V7].

O acorde "Interpolado" é, a um só tempo, uma maneira de introduzir novas opções de sonoridade na progressão harmônica, e uma medida de precaução e defesa ao diatonismo da tonalidade principal pois, ao intrometer-se entre as necessariamente alteradas Dominantes Estendidas e Secundárias, reintroduz notas diatônicas na progressão seqüencial.

8.2.1. ritmo harmônico do acorde "Interpolado"

Quanto ao ritmo harmônico, podemos dizer que, usualmente, o II grau "Interpolado" ocupa a posição métrica mais forte em relação a posição métrica de seu V7 grau de função D subsequente e mais forte também que o seu V7 antecedente.

Exemplo 45: ritmo harmônico do acorde "Interpolado"

a) <i>bom</i>	b) <i>ruim</i>	c) <i>bom</i>	d) <i>ruim</i>																																						
<table border="1" style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr> <td>C</td><td>B7</td><td>BØ</td><td>E7</td><td>Am ...</td> </tr> <tr> <td>F</td><td>f</td><td>F</td><td>f</td><td>F</td> </tr> </table>	C	B7	BØ	E7	Am ...	F	f	F	f	F	<table border="1" style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr> <td>B7</td><td>EØ</td><td>A7</td><td>Dm</td><td>E7</td><td>Am ...</td> </tr> <tr> <td>F</td><td>f</td><td>F</td><td>f</td><td>F</td><td>f</td> </tr> </table>	B7	EØ	A7	Dm	E7	Am ...	F	f	F	f	F	f	<table border="1" style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr> <td>... E7</td><td>EØ</td><td>A7</td><td>Dm</td> </tr> <tr> <td>f</td><td>F</td><td>f</td><td>F</td> </tr> </table>	... E7	EØ	A7	Dm	f	F	f	F	<table border="1" style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr> <td>E7</td><td>EØ</td><td>A7</td><td>Dm</td> </tr> <tr> <td>F</td><td>f</td><td>F</td><td>f</td> </tr> </table>	E7	EØ	A7	Dm	F	f	F	f
C	B7	BØ	E7	Am ...																																					
F	f	F	f	F																																					
B7	EØ	A7	Dm	E7	Am ...																																				
F	f	F	f	F	f																																				
... E7	EØ	A7	Dm																																						
f	F	f	F																																						
E7	EØ	A7	Dm																																						
F	f	F	f																																						
f) <i>aceitável</i>																																									
<table border="1" style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr> <td>... BØ</td><td>E7</td><td>EØ</td><td>A7</td><td>Dm</td><td>...</td> <td>... BØ</td><td>E7</td><td>EØ</td><td>A7</td><td>Dm</td> </tr> <tr> <td>F</td><td>f</td><td>F</td><td>f</td><td>F</td><td>f</td> <td>f</td><td>F</td><td>f</td><td>F</td><td>f</td> </tr> </table>				... BØ	E7	EØ	A7	Dm BØ	E7	EØ	A7	Dm	F	f	F	f	F	f	f	F	f	F	f																
... BØ	E7	EØ	A7	Dm BØ	E7	EØ	A7	Dm																															
F	f	F	f	F	f	f	F	f	F	f																															

8.3. o acorde de II relacionado à Dominante Substituta - o SubII

Todo acorde de SubV7 pode se fazer acompanhar por um II cadencial, a ele relacionado por distância de quarta justa inferior, ou quinta justa superior, que se encontra a distância de tritono do II grau diatônico da meta "X" (assim como o SubV7 se encontra a distância de tritono do V7 grau diatônico).

Essa é uma generalização do conceito de substituição por tritono que introduz na Harmonia acordes não diatônicos, mas funcionalmente estabelecidos e disponíveis para o uso nas estruturas cadenciais de $[II m7 V7] \rightarrow I$ que, a partir deste novo conceito, passam a poder se manifestar também como $[SubII m7 SubV7] \rightarrow I$. Ou em combinações alternadas, tipos $[II m7 SubV7] \rightarrow I$ e/ou $[SubII m7 V7] \rightarrow I$.

Tabela 17: combinações das preparações $[II m7 V7] \rightarrow I$ e $[SubII m7 SubV7] \rightarrow I$

Modo Maior	em Dó Maior	Modo Menor	em Dó Menor
$[II m7 V7] \rightarrow Imaj7$	$Dm7 G7 \rightarrow Cmaj7$	$[II \emptyset V7] \rightarrow Im7$	$D\emptyset G7 \rightarrow Cm7$
$[II m7 SubV7] \rightarrow Imaj7$	$Dm7 Db7 \rightarrow Cmaj7$	$[II \emptyset SubV7] \rightarrow Im7$	$D\emptyset Db7 \rightarrow Cm7$
$[SubII m7 V7] \rightarrow Imaj7$	$Abm7 G7 \rightarrow Cmaj7$	$[SubII m7 V7] \rightarrow Im7$	$Abm7 G7 \rightarrow Cm7$
$[SubII m7 SubV7] \rightarrow Imaj7$	$Abm7 Db7 \rightarrow Cmaj7$	$[SubII m7 SubV7] \rightarrow Im7$	$Abm7 Db7 \rightarrow Cm7$

Exemplo 46: o uso do SubII em preparações tipo

$[II m7 V7] \rightarrow I$; $[II m7 SubV7] \rightarrow I$; $[SubII m7 V7] \rightarrow I$ e $[SubII m7 SubV7] \rightarrow I$ - modos Maior e Menor

a) em Dó Maior

	T		T		T		T
$Dm7 G7$	$Cmaj7$	$Dm7 Db7$	$Cmaj7$	$Abm7 G7$	$Cmaj7$	$Abm7 Db7$	$Cmaj7$
$[II m7 V7] \rightarrow$	$Imaj7$	$[II m7 SubV7] \rightarrow$	$Imaj7$	$[SubII m7 V7] \rightarrow$	$Imaj7$	$[SubII m7 SubV7] \rightarrow$	$Imaj7$

b) em Dó Menor

	T		T		T		T
$D\emptyset G7$	$Cm7$	$D\emptyset Db7$	$Cm7$	$Abm7 G7$	$Cm7$	$Abm7 Db7$	$Cm7$
$[II \emptyset V7] \rightarrow$	$Im7$	$[II \emptyset SubV7] \rightarrow$	$Im7$	$[SubII m7 V7] \rightarrow$	$Im7$	$[SubII m7 SubV7] \rightarrow$	$Im7$

8.3.1. o SubII como Subdominante Secundária

Os acordes do Campo Harmônico que podem ser preparados pela estrutura cadencial secundária $[II m7 V7] \rightarrow X$, podem também ser preparados pelo SubII=S=II, em progressões tipo $[SubII m7 V7] \rightarrow X$ e/ou $[SubII m7 SubV7] \rightarrow X$. A Tabela 18 demonstra preparações através de SubII m7 e SubV7 para os acordes do Campo Harmônico nos modos Maior e Menor. A Tabela 18 ilustra ainda os dois principais critérios harmônicos⁴

⁴ Porque nessa escolha pesam antes os critérios estético-estilísticos e os critérios melódicos.

para a escolha do tipo acordal do SubII Secundário, entre um acorde Menor ou um acorde Meio Diminuto:

- primeiro - o tipo acordal do SubII deve respeitar o âmbito diatônico de sua meta "X";
- segundo - o tipo acordal do SubII deve evitar sempre que possível, e ao máximo, as alterações cromáticas no diatonismo da tonalidade principal.⁵

Tabela 18: as preparações tipo [SubIIIm7 V7] → X; [IIIm7 SubV7] → X e [SubIIIm7 SubV7] → X do Campo Harmônico Diatônico - modos Maior e Menor

Modo Maior	em Dó Maior
[SubIIIm7 V7] → Imaj7	Abm7 G7 → Cmaj7
[IIIm7 SubV7] → Imaj7	Dm7 Db7 → Cmaj7
[SubIIIm7 SubV7] → Imaj7	Abm7 Db7 → Cmaj7
[SubIIIm7 V7] → IIIm7	Bbm7 A7 → Dm7
[IIIm7 SubV7] → IIIm7	EØ Eb7 → Dm7
[SubIIIm7 SubV7] → IIIm7	Bbm7 Eb7 → Dm7
[SubIIIm7 V7] → IIIIm7	Cm7 B7 → Em7
[IIIm7 SubV7] → IIIIm7	F#Ø F7 → Em7
[SubIIIm7 SubV7] → IIIIm7	Cm7 F7 → Em7
[SubIIIm7 V7] → IVmaj7	Dbm7 C7 → Fmaj7
[IIIm7 SubV7] → IVmaj7	Gm7 Gb7 → Fmaj7
[SubIIIm7 SubV7] → IVmaj7	Dbm7 Gb7 → Fmaj7
[SubIIIm7 V7] → V7	Ebm7 D7 → G7
[IIIm7 SubV7] → V7	Am7 Ab7 → G7
[SubIIIm7 SubV7] → V7	Ebm7 Ab7 → G7
[SubIIIm7 V7] → VIIm7	Fm7 E7 → Am7
[IIIm7 SubV7] → VIIm7	BØ Bb7 → Am7
[SubIIIm7 SubV7] → VIIm7	Fm7 Bb7 → Am7
Modo Menor	em Dó Menor
[SubIIIm7 V7] → Im7; Im(Maj7); Im6	Abm7 G7 → Cm7; Cm(Maj7); Cm6
[IIIm7 SubV7] → Im7; Im(Maj7); Im6	DØ Db7 → Cm7; Cm(Maj7); Cm6
[SubIIIm7 SubV7] → Im7; Im(Maj7); Im6	Abm7 Db7 → Cm7; Cm(Maj7); Cm6
[SubIIIm7 V7] → bIIImaj7 ou IIØ	AØ Ab7 → Dbmaj7 ou DØ
[IIIm7 SubV7] → bIIImaj7 ou IIØ	Ebm7 D7 → Dbmaj7 ou DØ
[SubIIIm7 SubV7] → bIIImaj7 ou IIØ	AØ Ab7 → Dbmaj7 ou DØ
[SubIIIm7 V7] → bIIIImaj7; bIIIImaj7(#5)	BØ Bb7 → Ebmaj7 ou Ebmaj7(#5)
[IIIm7 SubV7] → bIIIImaj7; bIIIImaj7(#5)	Fm7 E7 → Ebmaj7 ou Ebmaj7(#5)
[SubIIIm7 SubV7] → bIIIImaj7; bIIIImaj7(#5)	BØ E7 → Ebmaj7 ou Ebmaj7(#5)

⁵ Por exemplo: quando desejamos preparar o II grau de uma tonalidade maior (Dm7 em Dó Maior), o "II = S" grau da estrutura cadencial [IIØ V7] → IIIm7 é um acorde Meio Diminuto pois, no âmbito diatônico deste II grau meta (Dm) a nota "si" é "sib", o que faz com que a quinta de seu II grau cadencial (EØ) seja diminuta. Quando em lugar deste II grau cadencial (EØ) diatonicamente relacionado ao Dm, se usa o SubIIIm7 (Bbm7) a necessidade do Meio Diminuto deixa de existir (pois a nota já é "sib") assim, o acorde escolhido é do tipo menor. A opção por um Meio Diminuto aqui (BbØ), introduziria neste acorde de SubII (Bbm7) as notas "réb" e "fáb", ambas excluídas do diatonismo secundário do Dm e do diatonismo principal da tonalidade de Dó Maior.

[SubIIIm7 V7] → IVm7; IV7	Dbm7 C7 → Fm7; F7
[II∅ SubV7] → IVm7; IV7	G∅ Gb7 → Fm7; F7
[SubIIIm7 SubV7] → IVm7; IV7	Dbm7 Gb7 → Fm7; F7
[SubIIIm7 V7] → V7	Ebm7 D7 → G7
[II∅ SubV7] → V7	A∅ Ab7 → G7
[SubIIIm7 SubV7] → V7	Ebm7 Ab7 → G7
[SubIIIm7 V7] → bVImaj7	E∅ Eb7 → Abmaj7
[IIIm7 SubV7] → bVImaj7	Bbm7 A7 → Abmaj7
[SubIIIm7 SubV7] → bVImaj7	E∅ A7 → Abmaj7
[SubIIIm7 V7] → bVII7; bVIIImaj7	E∅ Eb7 → Bb7; Bbmaj7
[IIIm7 SubV7] → bVII7; bVIIImaj7	Bbm7 A7 → Bb7; Bbmaj7
[SubIIIm7 SubV7] → bVII7; bVIIImaj7	E∅ A7 → Bb7; Bbmaj7

Exemplo 47: o uso do *SubII* em preparações secundárias para diferentes graus do Campo Harmônico Diatônico - modos Maior e Menor

a) em Dó Maior

(Dm7)	T	(E∅)	S
Abm7 G7	Cmaj7	Bbm7 A7	Dm7
[SubIIIm7 V7] →	Imaj7	[SubIIIm7 V7] →	IIIm7
		(Dm7) (G7)	T
(B∅)	T		
Fm7 E7	Am7 D7	Abm7 Db7	Cmaj7
[SubIIIm7 V7] →	VIm7 (V7/V7)	[SubIIIm7 SubV7] →	Imaj7
	[IIIm7 V7] →	→ ↗	
	↑	↑	
	acorde com dupla função	acorde de SubII como "Interpolado"	

b) em Dó Menor

(D∅)	T	(Ebm7)	S
Abm7 G7	Cm7	A∅ Ab7	D∅
[SubIIIm7 V7] →	Im7	[SubIIIm7 V7] →	IIIm7(b5)
(Bbm7)	S	(D∅) (G7)	T
E∅ Eb7	Abmaj7 D7	Abm7 Db7	Cm7
[SubIIIm7 V7] →	bVImaj7 (V7/V7)	[SubIIIm7 SubV7] →	Im7
	↘	→ ↗	
		↑	
		acorde de SubII como "Interpolado"	

8.3.2. ritmo harmônico do SubII enquanto Subdominante Secundária

Quanto ao ritmo harmônico, podemos dizer que, usualmente, o SubII Secundário ocupa a mesma posição métrica do "II" grau Secundário do qual se deriva. Ou seja, o SubII cai em tempo forte em relação a posição métrica de seu V grau de função D subsequente.

Exemplo 48: ritmo harmônico do acorde "SubII" enquanto Subdominante Secundária

<p>a) <i>bom</i></p> <table border="1"> <tr> <td>C</td><td>B7</td><td>Fm7</td><td>E7</td><td>Am ...</td> </tr> <tr> <td>F</td><td>f</td><td>F</td><td>f</td><td>F</td> </tr> </table>	C	B7	Fm7	E7	Am ...	F	f	F	f	F	<p>b) <i>ruim</i></p> <table border="1"> <tr> <td>B7</td><td>Bbm7</td><td>A7</td><td>Dm</td><td>E7</td><td>Am ...</td> </tr> <tr> <td>F</td><td>f</td><td>F</td><td>f</td><td>F</td><td>f</td> </tr> </table>	B7	Bbm7	A7	Dm	E7	Am ...	F	f	F	f	F	f	<p>c) <i>bom</i></p> <table border="1"> <tr> <td>Bbm7</td><td>A7</td><td>Dm</td> </tr> <tr> <td>F</td><td>f</td><td>F</td> </tr> </table>	Bbm7	A7	Dm	F	f	F	<p>d) <i>ruim</i></p> <table border="1"> <tr> <td>E7</td><td>Bbm7</td><td>A7</td><td>Dm</td> </tr> <tr> <td>F</td><td>f</td><td>F</td><td>f</td> </tr> </table>	E7	Bbm7	A7	Dm	F	f	F	f
C	B7	Fm7	E7	Am ...																																			
F	f	F	f	F																																			
B7	Bbm7	A7	Dm	E7	Am ...																																		
F	f	F	f	F	f																																		
Bbm7	A7	Dm																																					
F	f	F																																					
E7	Bbm7	A7	Dm																																				
F	f	F	f																																				
<p>e) <i>bom</i></p> <table border="1"> <tr> <td>...</td><td>E7</td><td>Bbm7</td><td>A7</td><td>Dm</td><td>...</td> </tr> <tr> <td>F</td><td>f</td><td>F</td><td>f</td><td>F</td><td>f</td> </tr> </table>	...	E7	Bbm7	A7	Dm	...	F	f	F	f	F	f	<p>f) <i>aceitável</i></p> <table border="1"> <tr> <td>...</td><td>E7</td><td>Bbm7</td><td>A7</td><td>Dm</td> </tr> <tr> <td>F</td><td>f</td><td>F</td><td>f</td><td>f</td> </tr> </table>	...	E7	Bbm7	A7	Dm	F	f	F	f	f																
...	E7	Bbm7	A7	Dm	...																																		
F	f	F	f	F	f																																		
...	E7	Bbm7	A7	Dm																																			
F	f	F	f	f																																			

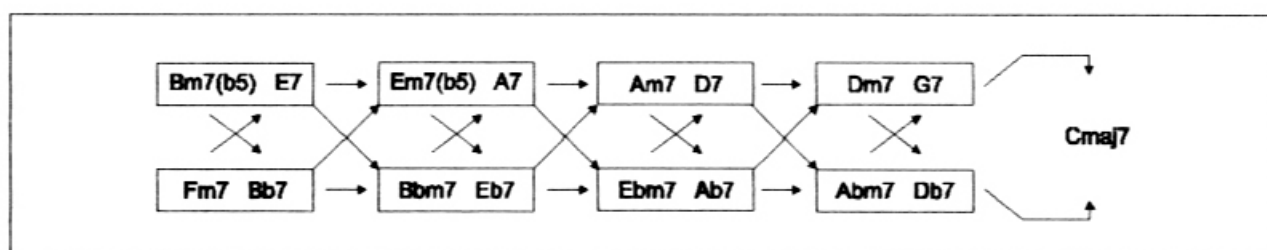
8.3.3. o SubII como Subdominante Estendida

Como o acorde de SubII pode assumir todos os papéis atribuídos à função S em um $[IIm7 \ V7] \rightarrow X$, é preciso notar as capacidades que esse SubII possui, ao desempenhar a função S de meio de preparação estendido.

O Quadro 21 demonstra, numa progressão para o I grau de Dó Maior, as relações de preparação estendidas, secundárias e principal, envolvendo seqüências de $[IIm7 \ V7] \rightarrow X$ e de $[SubIIm7 \ SubV7] \rightarrow X$.

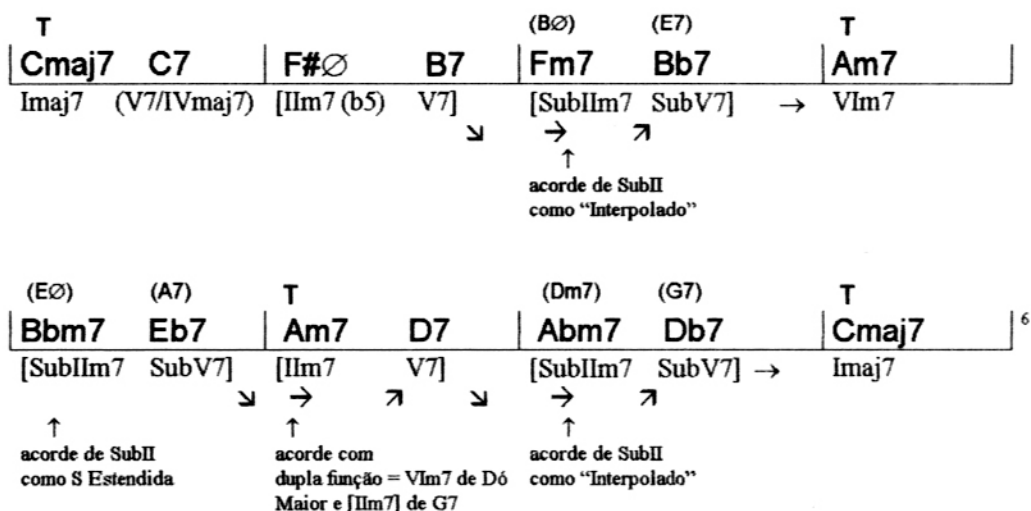
As setas são indicações vetoriais das várias possibilidades de escolha de acordes para as S e para as D de preparação, envolvidos na progressão. Onde, qualquer S, seja II ou SubII, pode se combinar com qualquer D, seja V7 ou SubV7 nas estruturas cadenciais dos $[S \ D] \rightarrow X$.

Quadro 21: demonstração das relações de preparação estendida através do SubII

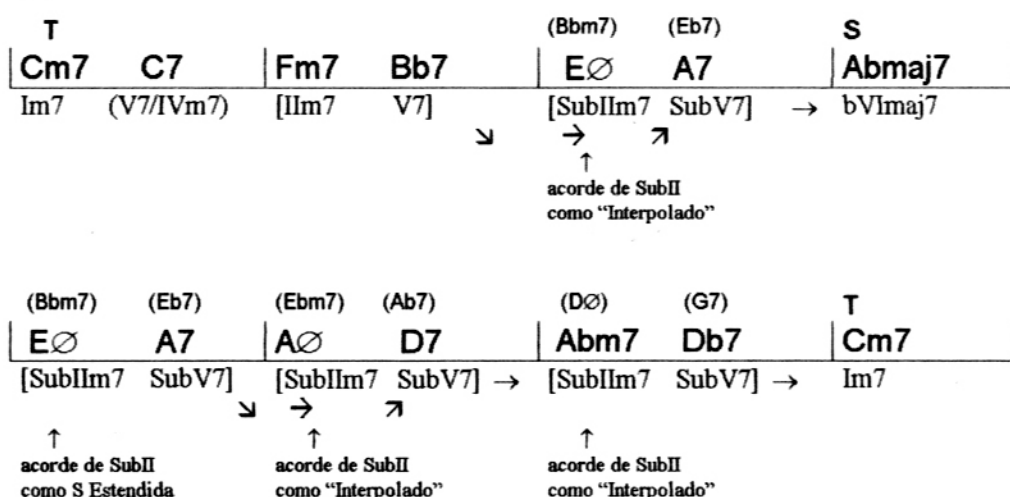


Exemplo 49: o uso do *SubII* em preparações estendidas para diferentes graus do Campo Harmônico Diatônico - modos Maior e Menor

a) em *Dó Maior*



b) em *Dó Menor*

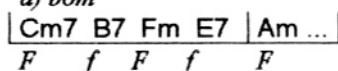


8.3.4. ritmo harmônico do SubII enquanto Subdominante Estendida

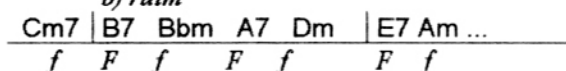
Quanto ao ritmo harmônico, podemos dizer que, usualmente, o SubII grau Estendido, como todo "II" de [IIm7 V7], ocupa a posição métrica mais forte em relação a posição métrica de seu "V7" subsequente.

Exemplo 50: ritmo harmônico do *SubII* Estendido

a) *bom*



b) *ruim*



⁶ Em BELLEST, C. e MALSON, L. *Jazz*. Campinas: Papirus, 1989. pgs. 83 e 89, os autores destacam, através de exemplos, a importância cultural, histórica e estilística deste procedimento harmônico de caídas cromáticas de [IIm7 V7], tipo a sequência [Bbm7 Eb7]+[Am7 D7]+[Abm7 Db7] do último verso desse Exemplo 49a, como uma das marcas "familiares" da música norte americana de meados da década de 1940, mais tarde denominada de "Be-bop".

c) *bom*

Cm7	B7	Fm7	E7	Am7...
<i>F</i>	<i>f</i>	<i>F</i>	<i>f</i>	<i>F</i> <i>f</i>

d) *ruim*

Cm7	B7	Fm7	E7	Am7	...
<i>f</i>	<i>F</i>	<i>f</i>	<i>F</i>	<i>f</i>	

e) *bom*

Fm7	E7	Bbm	A7	Dm	...
<i>F</i>	<i>f</i>	<i>F</i>	<i>f</i>	<i>F</i>	<i>f</i>

f) *aceitável*

Fm7	E7	Bbm	A7	Dm
<i>f</i>	<i>F</i>	<i>f</i>	<i>F</i>	<i>f</i>

8.4. o acorde de V7sus4 como meio de preparação - Subdominante

Como já estabelecemos, o acorde de V7sus4, possui a capacidade funcional de assumir o papel de S em uma progressão harmônica tipo S + D → T. Sendo assim, é possível adotar uma generalização conceitual onde:

- se um V7sus4 pode assumir o papel de um "II = S" Principal, pode também assumir o papel do "II = S" Secundário, em um [II_m7 V7] Secundário, transformando-o em [V7sus4 V7] Secundário;
- pode também, assumir o papel de "II = S" Estendido, em um [II_m7 V7] Estendido, transformando-o em [V7sus4 V7] Estendido.

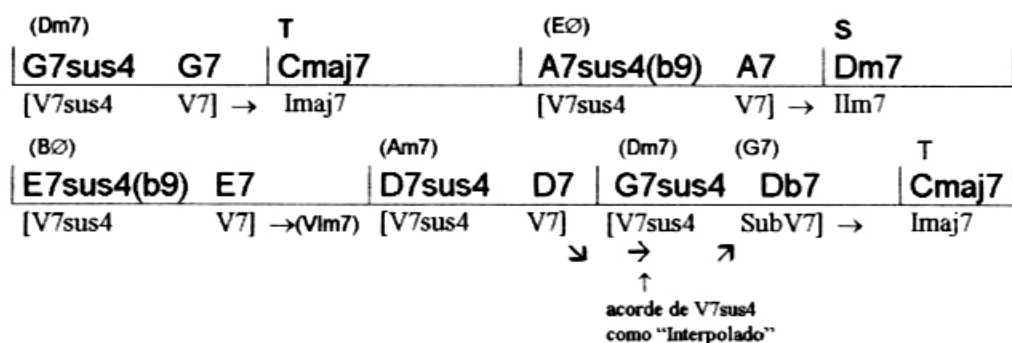
8.4.1. o acorde de V7sus4 como Subdominante Secundária

No uso do V7sus4 como meio de preparação secundária (e também estendida) é importante notar a condição diatônica da meta "X", para a qual este V7sus4 de função S Secundária se direciona. Pois é esta condição diatônica do "X", que definirá a configuração acordal (notas do acorde + tensões disponíveis) do V7sus4 presente em um [V7sus4 V7] Secundário. Assim:

- se o V7sus4 = S Secundária, prepara um "X" que, no Campo Harmônico Diatônico da tonalidade principal, é um acorde Maior, suas tensões disponíveis são a 7, 9, 13 e #11 (=b5) e, em empréstimo da preparação para menor, b9, #9 e b13 (= #5);
- se o V7sus4 = S Secundária, prepara um "X" que, no Campo Harmônico Diatônico da tonalidade principal, é um acorde Menor, suas tensões disponíveis são a 7, b9, #9 e b13 (= #5).

Exemplo 51: o uso do V7sus4 como Subdominante em preparações secundárias - modos Maior e Menor

a) em Dó Maior



G⁷sus⁴ G⁷ Cmaj⁷ A⁷sus⁴ A⁷ Dm⁷ E⁷sus⁴ E⁷ D⁷sus⁴ D⁷ G⁷sus⁴ D⁷^b Cmaj⁷

b) em Dó Menor

(DØ)		T	(Ebm7)		S
G ⁷ sus ⁴ (b9)	G ⁷	Cm ⁷	Ab ⁷ sus ⁴	Ab ⁷	DØ
[V ⁷ sus ⁴	V ⁷] →	Im ⁷	[V ⁷ sus ⁴	V ⁷] →	IIIm ⁷ (b5)

(Bbm7)		(AØ)		(DØ)		(G ⁷)	T
Eb ⁷ sus ⁴	Eb ⁷	D ⁷ sus ⁴ (b9)	D ⁷	G ⁷ sus ⁴ (b9)	Db ⁷	Cm ⁷	
[V ⁷ sus ⁴	V ⁷] →	(bVIImaj ⁷)	[V ⁷ sus ⁴	V ⁷] →	[V ⁷ sus ⁴	SubV ⁷] →	Im ⁷

↑
acorde de SubII
como "Interpolado"

G⁷sus⁴ G⁷ Cm⁷ Ab⁷sus⁴ Ab⁷ Dm⁷(b5) Eb⁷sus⁴ Eb⁷ D⁷sus⁴ D⁷ G⁷sus⁴ D⁷^b Cm⁷

8.4.2. o acorde de V⁷sus⁴ como Subdominante Estendida

O Exemplo 52 demonstra o uso do acorde de V⁷sus⁴ em preparações estendidas. Aqui, nas progressões sequenciais tipo [IIIm⁷ V⁷]+[IIIm⁷ V⁷]+[IIIm⁷ V⁷]→X, para os "II" Estendidos, Secundários e Principal, são atribuídos acordes de V⁷sus⁴ e, para os "V⁷" correspondentes, são atribuídos acordes de SubV⁷.

Exemplo 52: o uso do V⁷sus⁴ como Subdominante em preparações estendidas - modos Maior e Menor

a) em Dó Maior

T		(F#Ø)		(B7)		(BØ)		(E7)		T
Cmaj ⁷	C ⁷	B ⁷ sus ⁴ (b9)	F ⁷	E ⁷ sus ⁴ (b9)	Bb ⁷	Am ⁷				
Imaj ⁷	(V ⁷ /IVmaj ⁷)	[V ⁷ sus ⁴	SubV ⁷]	[V ⁷ sus ⁴	SubV ⁷]	→	VIIm ⁷			

↑
acorde de V⁷sus⁴
como S Estendida

↑
acorde de V⁷sus⁴
como "Interpolado" e
como S Secundária

(EØ)		(A7)		(Am7)		(D7)		(Dm7)		(G7)	T
A ⁷ sus ⁴ (b9)	Eb ⁷	D ⁷ sus ⁴	Ab ⁷	G ⁷ sus ⁴	Db ⁷	Cmaj ⁷					
[V ⁷ sus ⁴	SubV ⁷]	[V ⁷ sus ⁴	SubV ⁷]	[V ⁷ sus ⁴	SubV ⁷]	→	Imaj ⁷				

↑
acorde de V⁷sus⁴
como S Estendida

↑
acorde de V⁷sus⁴
como "Interpolado" e
como S Secundária

↑
acorde de V⁷sus⁴
como "Interpolado" e
como S Principal

Cmaj⁷ C⁷ B⁷sus⁴ F⁷ E⁷sus⁴ B^{b7} Am⁷ A⁷sus⁴ E^{b7} D⁷sus⁴ A^{b7} G⁷sus⁴ D^{b7} Cmaj⁷

b) em Dó Menor

T		(Fm7)	(Bb7)	(Bbm7)	(Eb7)	S
Cm7	C7	Bb7sus4	E7	Eb7sus4	A7	Abmaj7
Im7	(V7/IVm7)	[V7sus4	SubV7]	[V7sus4	SubV7]→	bVIImaj7
		↑	↘	→	↗	
		acorde de V7sus4 como S Estendida		acorde de V7sus4 como "Interpolado" e como S Secundária		

(Bbm7)	(Eb7)	(Ebm7)	(Ab7)	(DØ)	(G7)	T
Eb7sus4	A7	Ab7sus4	D7	G7sus4(b9)	Db7	Cm7
[V7sus4	SubV7]	[V7sus4	SubV7]→	[V7sus4	SubV7]→	Im7
↑	↘	→	↗	↑		
acorde de V7sus4 como S Estendida		acorde de V7sus4 como "Interpolado" e como S Secundária		acorde de V7sus4 como "Interpolado" e como S Principal		

Cm⁷ C⁷ B^{b7}sus⁴ E^{b7} E^{b7}sus⁴ A^{b7} A^b maj⁷ E^{b7}sus⁴ A^{b7} A^{b7}sus⁴ D⁷ G⁷sus⁴ D^{b7} Cm⁷

8.5. o acorde de SubV7sus4 como meio de preparação - Subdominante

Como já estabelecemos, o acorde de SubV7sus4, possui a capacidade funcional de assumir a função de S em uma progressão harmônica tipo S + D → T. Sendo assim, é possível adotar uma generalização conceitual onde:

- se um SubV7sus4 pode assumir o papel de um "II = S" Principal, pode também assumir o papel do "II = S" Secundário, em um [IIm7 V7] Secundário, transformando-o em [SubV7sus4 V7] Secundário;
- pode também, assumir o papel de "II = S" Estendido, em um [IIm7 V7] Estendido, transformando-o em [SubV7sus4 V7] Estendido.

8.5.1. o acorde de SubV7sus4 como Subdominante Secundária

O Exemplo 53 demonstra o uso do acorde de SubV7sus4 em preparações Secundárias. Aqui, nas estruturas cadenciais tipo [IIm7 V7] → X, para os "II" Secundários e Principal, são atribuídos acordes de SubV7sus4.

Exemplo 53: o uso do SubV7sus4 como Subdominante em preparações secundárias - modos Maior e Menor

a) em Dó Maior

(Dm7)	T	(EØ)	S
Db7sus4	G7	Cmaj7	Eb7sus4 A7 Dm7
[SubV7sus4	V7] →	Imaj7	[SubV7sus4 V7] → IIm7

(BØ)	(Am7)	(Dm7)	T
Bb7sus4	E7	Ab7sus4 D7	Db7sus4 G7 Cmaj7
[V7sus4	V7] → (VIm7)	[SubV7sus4 V7]	[SubV7sus4 V7] → Imaj7

↘ → ↗
 ↑
 acorde de SubV7sus4
 como "Interpolado"

Db7sus4 G7 Cmaj7 Eb7sus4 A7 Dm7 Bb7sus4 E7 Ab7sus4 D7 Db7sus4 G7 Cmaj7

b) em Dó Menor

((DØ))		T		(Ebm7)		S
Db7sus4	G7	Cm7	D7sus4(b9)	Ab7	DØ	
[SubV7sus4	V7] →	Im7	[SubV7sus4	V7] →	IIIm7(b5)	

(Bbm7)		(AØ)		(DØ)		T
A7sus4(b9)	Eb7	Ab7sus4	D7	Db7sus4	G7	Cm7
[SubV7sus4	V7] → (bVIImaj7)	[SubV7sus4	V7]	[SubV7sus4	V7] →	Im7

↘ → ↗
 ↑
 acorde de SubV7sus4
 como "Interpolado"

Db7sus4 G7 Cm7 D7sus4 Ab7 Dm7(b5) A7sus4 Eb7 Ab7sus4 D7 Db7sus4 G7 Cm7

8.5.2. o acorde de SubV7sus4 como Subdominante Estendida

O Exemplo 54 demonstra o uso do acorde de SubV7sus4 em preparações estendidas. Aqui, nas progressões sequenciais tipo [IIIm7 V7]+[IIIm7 V7]+[IIIm7 V7]→X, para os "II" Estendidos, Secundários e Principal, são atribuídos acordes de SubV7sus4.

Exemplo 54: o uso do SubV7sus4 como Subdominante em preparações estendidas - modos Maior e Menor

a) em Dó Maior

T		(F#Ø)		(BØ)		T
Cmaj7	C7	F7sus4	B7	Bb7sus4	E7	Am7
Imaj7	(V7/IVmaj7)	[SubV7sus4	V7]	[SubV7sus4	V7] →	VIIm7

↑ ↘ → ↗
 acorde de SubV7sus4
 como S Estendida acorde de SubV7sus4
 como "Interpolado" e
 como S Secundária

(EØ)		(Am7)		(Dm7)		T
Eb7sus4	A7	Ab7sus4	D7	Db7sus4	G7	Cmaj7
[SubV7sus4	V7]	[SubV7sus4	V7]	[SubV7sus4	V7] →	Imaj7

↑ ↘ → ↗
 acorde de SubV7sus4
 como S Estendida acorde de SubV7sus4
 como "Interpolado" e
 como S Secundária acorde de SubV7sus4
 como "Interpolado" e
 como S Principal

Cmaj7 C7 F7sus4 B7 Bb7sus4 E7 Am7 Eb7sus4 A7 Ab7sus4 D7 Db7sus4 G7 Cmaj7(+5)

b) em Dó Menor

T		(Fm7)	(Bbm7)	S	
Cm7	C7	E7sus4(b9)	Bb7	A7sus4(b9)	Eb7
Im7	(V7/IVm7)	[V7sus4	V7]	[SubV7sus4	V7]→
		↑	↘	→	↗
		acorde de SubV7sus4 como S Estendida		acorde de SubV7sus4 como "Interpolado" e como S Secundária	
					bVIImaj7
					Abmaj7

(Bbm7)	(Eb7)	(Eb7)	(DØ)	T	
A7sus4(b9)	Eb7	D7sus4(b9)	Ab7	Db7sus4	G7
[SubV7sus4	V7]	[SubV7sus4	V7]→	[V7sus4	SubV7]→
↑	↘	→	↗	↑	
acorde de SubV7sus4 como S Estendida		acorde de SubV7sus4 como "Interpolado" e como S Secundária		acorde de SubV7sus4 como "Interpolado" e como S Principal	
					Im7
					Cm7

Cm7 C7 E7sus4 Bb7 A7sus4 Eb7 Abmaj7 A7sus4 Eb7 D7sus4 Ab7 Db7sus4 G7 Cm7

Nona Unidade:

EMPRÉSTIMO MODAL

9. EMPRÉSTIMO MODAL

Esta oitava unidade trata do estabelecimento e normatização do uso daqueles acordes/graus diatônicos, originalmente provenientes da tonalidade Menor, que estão disponíveis no Campo Harmônico da tonalidade homônima Maior. Trata então, por exemplo, dos acordes da tonalidade de Dó Menor que se encontram disponíveis para o uso na tonalidade de Dó Maior. A categoria do Empréstimo Modal, expande especificamente o vocabulário harmônico da tonalidade Maior posto que, somente o Menor empresta para o Maior, e não há vice-versa, em duas direções principais.

Primeira: o conceito de Empréstimo Modal amplia consideravelmente, em quantidade e em qualidades estéticas, estilísticas e expressivas o conjunto de "lugares de chegada" da tonalidade Maior. Com o acréscimo de determinados acordes/graus, provenientes do Menor, as classes funcionais de S, D e T do Maior, se enriquecem com novas opções de sonoridades. Agora, o número de metas tipo "X", funcionalmente estabelecidas em cada uma destas três classes, deixa de ser restritamente relacionado ao âmbito diatônico da tonalidade principal Maior, e passa a contar também com a adição de novos acordes/metast, diatonicamente expandidos, advindos da tonalidade homônima Menor. Aqui, as classes funcionais de S, D e T, efetivamente demonstram seu potencial de "Região"¹, onde, em torno de cada um desses três únicos termos

¹ Muito embora o fundamento teórico do presente sistema expositivo, sobre as relações de combinação entre os acordes na Harmonia Tonal, se diferencie bastante daquele proposto pelos escritos de Schoenberg, nos referimos aqui à sua conceituação do termo "Região", definido em SCHOENBERG. *Funciones estructurales de la armonia*. op. cit. p 39. "Esta consideração (sobre a "Região") serve para proporcionar uma mais profunda compreensão da unidade da Harmonia de uma peça. A combinação de notas e acordes alterados com, por outra parte, progressões diatônicas, era considerada pelos teóricos antigos como modulação. Isto é um estreito e, por tanto, obsoleto conceito de tonalidade. Não se pode falar em modulação a menos que uma tonalidade tenha sido abandonada definitivamente e por um tempo considerável, e outra tonalidade se haja estabelecido tanto harmônica como tematicamente (destacamos aqui, a importância que o autor dá às relações de supremacia da Forma = *funções estruturais*, sobre a Harmonia; daí que, "modulação" é um conceito que abrange antes o aspecto formal = *aparición de um novo tema, de uma nova seção, de uma outra parte, de um outro movimento, etc...*; e daí então, os aspectos harmônicos, melódicos, rítmicos, timbrísticos, etc...). O conceito de "região" é uma consequência lógica do conceito de *monotonalidade*. De acordo com esse princípio, cada digressão da tônica se considera dentro da tonalidade embora mantenha com ela uma relação direta ou indireta, próxima ou remota. Em outras palavras, existe só uma *tonalidade* em uma peça, e cada segmento considerado formalmente como outra tonalidade é só uma região, um contraste harmônico dentro daquela tonalidade. A *monotonalidade* inclui a modulação: movimento para outro *modo* e estabelecimento desse modo. Porém considera esses desvios como regiões da tonalidade, subordinadas ao poder central da tônica. Assim se consegue a compreensão da unidade harmônica dentro de uma peça." Consideramos que o entendimento de "monotonalidade" pode ser muito apropriadamente empregado ao estudo da música popular onde, as Formas e "Formatos" raramente implicam em "modulação" (nesse sentido formal, estrutural, temático e harmônico do termo, proposto pelo autor). Muito especificamente a música popular admite a idéia de "modulação" (como por exemplo, no "Choro" e na "Valsa Brasileira" que, realmente modulam tanto tematicamente quanto harmonicamente, introduzindo novos temas/tonalidades em suas segunda e/ou

funcionais, se agrupam conjuntos de acordes/graus que, pelas especificidades de suas características expressivo-culturais, técnico-constitutivas e de sonoridade, são também capazes de assumir e dotar de novos matizes o papel específico de suas respectivas classes funcionais². Agora, S, D e T armazenam em torno de si, estoques vocabulares e de significação musical, ampliados por novos acordes/graus que, em condições de igualdade gramatical para com os graus diatônicos originais, são também potencialmente capazes de assumir um papel funcional claramente definido na trama harmônica³.

terceira partes), no mais das vezes, a posição de Schoenberg se confirma e se impõe pois, os "passeios", ainda que longínquos (como os que estudamos aqui) sempre se relacionam aos âmbitos de uma única tonalidade principal e de uma mesma unidade temática. Notamos ainda que, esse conceito de Empréstimo Modal é então, bastante antagônico com a posição daqueles Tratados de Harmonia de escola, tanto os ditos "tradicionais" quanto os ditos "funcionais", que, contrariamente à idéia de "monotonalidade", se fundamentam nas leis da "modulação" para explicar essas relações tonais mais distantes.

² De uma maneira simples e direta, poderíamos comparar o gosto da música popular pelo efeito desses acordes, com o similar gosto clássico/romântico: "A não ser que você possa produzir, ao falar, exatamente o mesmo efeito que Mozart produz quando ele dá uma parada em Dó Maior e começa de novo em Lá bemol, você não poderá interpretar Shakespeare" Campbell, 1921 em carta a Mrs. Patrick *apud* SOLMAN, J. *Mozartiana: dois séculos de notas, citações e anedotas sobre Wolfgang Amadeus Mozart*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. p.96.

³ O discípulo pensador e adepto colaborador do ideário de Schoenberg, Anton Webern, nos fala da aparição histórica desses acordes, aqui designados de Empréstimo Modal, sempre fundamentado no ponto de vista histórico diacrônico da Segunda Escola de Viena, para a qual a "música do passado" (tonalidade) "implica", "justifica" e "evolui" para a música do "presente/futuro" (composição com 12 sons) e, para a qual também, em importante ponto de vista, as razões técnicas (e estéticas, e vice versa) para a "dissolução" da tonalidade, se manifestam sempre sobre a necessidade retórico-discursiva do "momento da cadência" (o que Schoenberg chama de "perfil cadencial" em suas considerações sobre a construção das melodias tonais em SCHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical*. SP: Edusp, 1991. p.56) pois foi aí, neste "momento" específico que (ora por alterações cromáticas sobre as tensões em D e/ou, ora pela presença de graus de Empréstimo Modal sobre a S e/ou em preparação final para a T), a tonalidade se perdeu: "A tendência de opor elementos harmônicos contrastantes à tonalidade escolhida para a peça - isto é, de restringir o campo de ação do tom principal e em seguida introduzir cunhas - se manifestou especialmente no momento da cadência, pois era precisamente nela que se queria fazer aparecer esses contrastes sob uma luz particular. Esse era o ponto onde também os clássicos com frequência se afastaram muito da tonalidade empregando meios que a prejudicaram, e exatamente, onde mais se havia esforçado para deixá-la transparecer de maneira evidente. Certos acordes e relações harmônicas tiveram um efeito radical e radicalizante; por exemplo, a subdominante menor (em Dó Maior: o acorde de Fá menor) e, a partir daí, a sexta da subdominante menor (em Dó Maior: o acorde fá+lá bemol+rê bemol, a sexta napolitana - o segundo grau rebaixado de Dó Maior)". Ver o texto integral em WEBERN, A. *O Caminho para a música nova*. São Paulo, Novas Metas, 1984. p. 117, inclusive exemplos. Essa explanação da aparição histórica dos acordes de Empréstimo Modal da Segunda Escola de Viena é bastante útil na interpretação do uso atual que a música popular faz desses acordes. Ressaltando-se no entanto que, o julgamento sobre a validade histórica e estética desses mesmos acordes e/ou relações harmônicas, é radicalmente apostado: para a música popular a tonalidade jamais se "dissolveu", antes se *desenvolveu* e se *solidificou*; tais acordes/cunhas não "restringem" a tonalidade, antes a *ampliam*; não se "afastam" da tonalidade, antes a *chamam de volta*; esses meios não "prejudicam" a tonalidade, antes a *qualificam*, *intensificando-a* e *evidenciando-a* de modo bastante especial. Vai daí que, a música popular harmônica e tonal do século XX, pôde facilmente aderir ao ideário explicativo e analítico sobre a música tonal elaborado pela Segunda Escola de Viena, mas, evidentemente, não pôde aderir ao método de 12 sons. (Certa vez assisti, em entrevista pela TV, o Tom Jobim — mestre maior do ofício do Empréstimo Modal — exclamar em relação às lições que tomou com o professor Koellreuter: *ele queria me ensinar dodecafonismo! justo prá mim!* e dava aquele seu bom e sábio sorriso popular brasileiro).

Segunda: o conceito de Empréstimo Modal dilata os recursos de Meios de Preparação, pelo uso funcional generalizado que faz destas novas opções de acordes. Aqui, nos momentos onde S desempenha papel de preparação estendida, secundária ou principal, em estruturas cadenciais tipo $[S D] \rightarrow X$, a quantidade de acordes/graus capazes de assumir essa posição funcional se vê generosamente ampliada. A função D se enriquece com a adição de tensões alteradas, pertencentes ao diatonismo do Menor, que agora se vêm totalmente liberadas para uso no Maior. E, a função T, passa a contar com um novo lugar de chegada, que traz consigo um decorrente novo caminho de preparação que, nas permutações possíveis pela generalização do artifício da “Cadência de Engano”, passará a poder também anunciar os acordes/graus diatônicos de função T.

9.1. classificação funcional dos acordes de Empréstimo Modal

9.1.1. acordes da função S do modo Menor em uso como S do modo Maior

A Tabela 19 estabelece os acordes de função Subdominante, originários do Campo Harmônico Diatônico da tonalidade Menor (escalas Menor Natural, Harmônica e Melódica), como acordes disponíveis para a função de Subdominante do modo Maior.

Tabela 19: acordes de Empréstimo Modal com função de S

modo Menor	+	modo Maior	=	Subdominantes do modo Maior	exemplo em Dó Maior
acordes diatônicos com função de Subdominante		acordes diatônicos com função de Subdominante		acordes diatônicos+acordes de Empréstimo Modal	acordes de Subdominante
bIIImaj7		IIIm7		IIIm7	Dm7
IIIm7(b5)		IVmaj7		IVmaj7	Fmaj7
IVm7				bIIImaj7	Dbmaj7
IV7				IIIm7(b5)	Dm7(b5)
bVImaj7				IVm7	Fm7
bVII7				IV7	F7
bVIIImaj7				bVImaj7	Abmaj7
				bVII7	Bb7
				bVIIImaj7	Bbmaj7

9.1.2. acorde da função D do modo Menor em uso como D do modo Maior

A **Tabela 20** estabelece o acorde de função Dominante, originário do Campo Harmônico Diatônico da tonalidade Menor (escala Menor Harmônica), como o único acorde de Empréstimo Modal para a função de Dominante em uso no modo Maior.

Tabela 20: acorde de Empréstimo Modal com função de D

modo Menor	+	modo Maior	=	Dominantes do modo Maior	exemplo em Dó Maior
acordes diatônicos com função de Dominante		acordes diatônicos com função de Dominante		acordes diatônicos+acordes de Empréstimo Modal	acordes de Dominante
V7		V7		V7	G7
VII°		VIIIm7(b5)		VIIIm7(b5)	Bm7(b5)
					B°

9.1.3. acordes da função T do modo Menor em uso como T do modo Maior

A **Tabela 21** estabelece os acordes de função Tônica, originários do Campo Harmônico Diatônico da tonalidade Menor (escala Menor Natural e Harmônica), como acordes de Empréstimo Modal para a função de Tônica em uso no modo Maior.

Tabela 21: acordes de Empréstimo Modal com função de T

modo Menor	+	modo Maior	=	Dominantes do modo Maior	exemplo em Dó Maior
acordes diatônicos com função de Tônica		acordes diatônicos com função de Tônica		acordes diatônicos+acordes de Empréstimo Modal	acordes de Tônica
(Im7; Im(maj7); Im6) ⁴		Imaj7		Imaj7	Cmaj7
bIIImaj7		IIIm7		IIIm7	Em7
bIIImaj7(#5) ⁵		VIm7		VIm7	Am7
				bIIImaj7	Ebmaj7
				bIIImaj7(#5)	Ebmaj7(#5)

⁴ Muito embora, os Im7, Im(maj7), Im6, graus de T do Menor, não se encontrem disponíveis em Empréstimo Modal para a T do Maior, aquela característica progressão de tensões sobre I grau da tonalidade Menor (de 8→maj7→7→6) se vê comumente empregada sobre o VIm7 (em Dó Maior = Am→Am(maj7)→Am7→Am6) e também sobre os IIIm7 e IIIm7 da tonalidade Maior. Caracterizando assim, um tipo de Empréstimo Modal que, se não exatamente de acorde/grau, é sim, do uso de um artifício ornamental típico e oriundo da tonalidade Menor, na tonalidade Maior.

⁵ Muito embora, os bIIImaj7 e bIIImaj7(#5) sejam exatamente o mesmo acorde/grau, diferenciado apenas por uma tensão disponível em acordes tipo Xmaj7; optamos por mencionar a especificidade dessa diferença, pela importância musical, cultural e estilística que ela tem. Em especial para a música popular brasileira, pelo uso que o I grau do modo Maior faz desta diferença ornamental oriunda deste Empréstimo Modal sobre a quinta de um acorde tipo Xmaj7, em progressões tipo: Imaj7(5)→(#5)→(6)→(#5)→(5). Ver por exemplo, o "Carinhoso" de Pixinguinha e a "Aquarela do Brasil" de Ari Barroso (sobre esse "Tantantã da Aquarela do Brasil", vale a pena destacar a parcela de "culpa" do seu primeiro arranjador, o maestro Radamés Gnattali - ver em BARBOSA, V. e DEVOS, A. M. **Radamés Gnattali: o eterno experimentador**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984. p.47). Ainda sobre esse ornamento típico da quinta aumentada sobre acorde tipo Xmaj7, gostaria de notar o gesto do músico norte americano Keith Jarrett, que para "abrasileirar" sua composição bossa-novista "Lucky Southern" introduz a obra, em Ré Maior, com essa mesma progressão típica (ao longo desta composição outros tantos "clichês" harmônicos tipicamente bossa/brasilianistas são inseridos, coisas harmônicas do "Desafinado", de "Garota de Ipanema", de "Wave", de "O Pato"...). Vale notar aí que, pelo menos para o estereótipo harmônico de "samba" que os americanos têm, essa progressão "Xmaj7(5)→(#5)→(6)→(#5)→(5)" é bem "brasileira". A composição "Lucky Southern" se encontra gravada no disco "Free" do músico brasileiro Airto Moreira.

9.1.4. Campo Harmônico da tonalidade Maior

O Exemplo 55 procura demonstrar a potencialidade das opções de escolha de um acorde/grau para cada uma das funções envolvidas numa progressão tipo S T D T na tonalidade Maior⁶. Desta forma, esse Exemplo 55 é uma síntese das Tabelas 19, 20 e 21. Paralelamente exemplifica ainda, em Dó Maior, quais os acordes que efetivamente podem concretizar, essa ampla potencialidade do sistema harmônico funcional.

Exemplo 55: demonstração das opções de escolha funcional dentre os acordes do Campo Harmônico Maior = graus Diatônicos + graus de Empréstimo Modal

opções entre:	Modo Maior				em Dó Maior			
	S	T	D	T	S	T	D	T
	IIm7	IImaj7	V7	IImaj7	Dm7	Cmaj7	G7	Cmaj7
	IVmaj7	IIIm7	VIIIm7(b5)	IIIm7	Fmaj7	Em7	Bm7(b5)	Em7
	bIIImaj7	VIIm7	VII°	VIIm7	Dbmaj7	Am7	B°	Am7
	IIm7(b5)	bIIImaj7		bIIImaj7	DØ	Ebmaj7		Ebmaj7
	IVm7	bIIImaj7(#5)		bIIImaj7(#5)	Fm7	Ebmaj7(#5)		Ebmaj7(#5)
	IV7				F7			
	bVIImaj7				Abmaj7			
	bVII7				Bb7			
	bVIIImaj7				Bbmaj7			

Voltando agora, aos entendimentos conceituais propostos pelo Quadro 5, esse Exemplo 55 pode nos fazer refletir ainda, sobre os fatos sistêmicos de que:

- é em S que existe o maior vocabulário de acordes/graus da tonalidade. Essa é o traço distintivo dessa função. É o que caracteriza S como principal recurso de variedade do sistema, que qualifica seu papel ornamental, sua eficiência de atuação numa desigualdade distintiva e sua capacidade de introduzir novas regiões através de seu tipo específico e especial de dilatação do diatonismo.
- é em D que se manifesta o maior vocabulário de tensões disponíveis da tonalidade (7, b9, 9, #9, b13, #5, 13, #11, b5). Esse é o traço distintivo dessa função, já prenunciado pelo acorde Diminuto. É o que caracteriza D como principal meio de preparação do sistema, que qualifica suas capacidades de tensionar a ação, que intensifica seu papel dramático discursivo, sua eficiência contrastiva em relação aos outros termos funcionais e sua capacidade de, paradoxalmente, conseguir reaproximar o diatonismo principal, justamente

⁶ Uma dilatação teórica do ilustrado pelo Exemplo 5.

através de seu tipo específico de ampliação cromática, nitidamente de natureza absolutamente diferente, da dilatação diatônica infringida pela S.

- é em relação à T que o discurso tonal se estabelece, se unifica e articula a Forma. Esse é o traço retórico distintivo dessa função. Ainda que concretamente ausente por longas seções de música (em desenvolvimentos, introduções, seções contrastantes, ou mesmo em exposições principais⁷) mesmo assim, a T é onipresente no fenômeno tonal. Seu papel é o da redundância, é o elemento mor da unidade orgânica que neutraliza e equilibra os elementos de variedade adversária propostos por S e por D. O papel de T é nitidamente o de elo de estabelecimento estrutural do sistema harmônico tonal, papel que cumpre através de sua obstinada e constante reincidência, seja manifesta (como neste Exemplo 55, onde mantém uma relação de 2:1 para com as outras duas funções) ou implícita.⁸

⁷ Bom exemplo de Tônica implícita, que só aparece no último acorde da forma, é a canção "Samba de uma nota só" de Tom Jobim e Newton Mendonça.

⁸ Insistindo sempre e, mais uma vez, na ressalva de que, para a presente concepção das relações de combinação entre os acordes na Harmonia Tonal, os termos S, D e T não se confundem com os acordes/graus IV, V e I (antes os englobam enquanto manifestações especificamente importantes de seus respectivos conjuntos categórico-funcionais) e que, estamos nos referindo à estes termos funcionais em suas capacidades máximas, principais, secundárias e estendidas; gostaríamos ainda aqui, de levantar uma hipótese crítica, ainda que numa primeira vista e a grosso modo, mas, bastante provável e, pessoalmente, bastante interessante e simpática a meu modo intuitivo e pré-sistemático de vislumbrar sinteticamente os caminhos das transformações da Harmonia. Por metonímia, poderíamos aferir que:

a) a exploração da região da S, ou de um modo mais geral, da categoria do "Empréstimo Modal", marca o caminho da dilatação pan-diatônica da Harmonia Tonal, presente na estética=técnica de fundo clássico/romântico da música de Brahms e de seus correligionários antecessores e seguidores, e que;

b) a exploração da região de D, ou de um modo mais geral, da categoria do "Meio de Preparação", marca o caminho da dilatação cromática da Harmonia Tonal, presente na estética=técnica de fundo dramático/romântico da música de Wagner e de seus correligionários antecessores e seguidores.

Evidentemente, estamos registrando aqui, apenas uma opinião. Uma conjectura que, malgrado fundamentada em várias evidências de apoio, não está sendo objeto de acurado tratamento em nossa dissertação. Trata-se apenas de uma suposição fundada numa pista, sacada de comparações ainda intuitivas, para um trabalho futuro. Entretanto, notamos por hora que, para os universos da prática da música popular, ambos os domínios são admitidos e queridos pois, as razões éticas, étnicas e históricas da escolha radical por uma dessas duas escolas estéticas, que então se divergiram fortemente, não são mais importantes numa prática de cem anos, onde as razões da diferença se diluíram, se confundiram e se minimizaram; onde ambas se mostraram eficientes e presentes num fazer musical que extrapolou o fazer harmônico alemão/centro-europeu e se transformaram em técnica do ofício tonal de todo o novo mundo, onde a pertinência dessa diferença simplesmente deixou de existir como razão de gosto antagônico e se mantém apenas como ferramenta eficiente, expressivo musical do ofício.

9.2. o uso dos acordes de Empréstimo Modal como novas regiões da tonalidade Maior

O Exemplo 56 demonstra o uso de acordes de Empréstimo Modal como novas regiões da tonalidade Maior.

Note-se que aqui, esses novos acordes/graus, recebem o mesmo tratamento que os acordes/graus diatônicos originais, ou seja: os acordes de Empréstimo Modal ocupam legitimamente suas posições funcionais nas respectivas classes de T, S ou D, da mesma forma que podem ser anunciados, ou não, pelos mesmos Meios de Preparação estabelecidos para os "X" diatônicos⁹.

⁹ Aprendendo música com Literatura, cito aqui, o "Gambara", quinta novela do volume XV da "A Comédia Humana" de Balzac, pois essa foi de longe a melhor, maior, mais completa e mais linda lição de Harmonia que jamais tive sobre as relações de Empréstimo Modal. (E é um bom exemplo do pensamento romântico sobre as inter-relações entre os parâmetros da tonalidade e também, de como se lidar com a Harmonia, sem sequer mencionar a problemática da condução de vozes). Trata-se da história de um compositor "surdo e meio louco" e de "talento sobre-humano": o *Signor Paolo Gambara*. Encurtando drasticamente a história (e a um só tempo, roubando-lhe literatura e estimulando uma leitura direta da obra) lá pelas tantas, o compositor senta-se ao piano e passa narrar/tocar para seu interlocutor (o conde Andrea) o roteiro/partitura de sua ópera "Maomé":

"O senhor vai julgar do meu modo de exprimir pelos sons um grande acontecimento que a poesia não poderia expor senão imperfeitamente com palavras. (...) Atenção, eis a abertura! Começa (dó maior) por um andante (três tempos) (...) uma transição (...) (mi bemol maior, allegro, quatro tempos) (...) Mas eis aqui (lá bemol maior, seis oito) um cantabile capaz de fazer desabrochar a alma mais rebelde à música. (...) Cadijá anuncia ao povo as entrevistas com o anjo Gabriel (maestoso sostenuto em fá menor) (...) os que se sentem atacados pelo inovador... perseguem Maomé e o expulsam da Meca (strette em dó maior). Chegou a bela dominante (Sol, quatro tempos): a arábia ouve seu profeta (...) (sol maior, mi bemol, si bemol, sol menor) A avalanche de homens aumenta! (...) (Sol, Sol) (...) Eis algumas fanfarras (em dó maior), os metais em acordes sobre a harmonia, que se destacam e surgem para exprimir os primeiros triunfos (...) (explosão em dó maior) (...)".

Em BALZAC, H. *A comédia humana*. Volume XV. Estudos Filosóficos - orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. São Paulo: Globo, 1992. p. 448. Enfim, nada como ler a própria novela ao piano (da qual picotamos apenas o primeiro parágrafo da narrativa). A ópera em sua trama de libreto (do próprio Gambara, é claro)+harmonia+metro+andamento, se funde e se confunde em um discurso único. As relações de Empréstimo Modal aqui nos inícios da ópera são nítidas (entre Dó Maior e as regiões advindas de Dó Menor) pela frente, outros procedimentos da harmonia romântica são desvelados (tais como o domínio das regiões de Mediante e as relações entre Lá Menor+Dó Maior+Dó Menor, que, cercando a tonalidade Maior por duas Menores, vêm a estabelecer o grande Campo Harmônico da Tonalidade Romântica, como observaremos adiante em nosso texto - para não falar dos vislumbres "atonais" e "ruidistas" de Gambara, que prenunciam até mesmo a música eletro-acústica de um século adiante).

"Gambara" foi escrito em junho de 1837 e publicado precedido por uma carta em tom humorístico, onde o autor reivindica para si o direito de escrever sobre música, embora não sendo músico porque "os quadros, as óperas e os livros são feitos para todos" e convida o destinatário a compreender "por que leis secretas a literatura a música e a pintura estão ligadas entre si". Balzac foi assessorado diretamente por Jacques Strunz, músico alemão, a quem o autor deve toda a documentação musical de suas novelas, que, se músico pouco conhecido hoje, foi com certeza em seu tempo, um mestre maior no ofício harmônico tonal.

Exemplo 56: o uso dos acordes de Empréstimo Modal como novas regiões da tonalidade Maior

a) uso dos acordes de Empréstimo Modal de função S e T

T	S	T	S
: Cmaj7 Imaj7	Bbmaj7 bVIIImaj7	Cmaj7 Imaj7	Abmaj7 bVIImaj7
1. T	S	T	S
Ebmaj7 bIIImaj7	Dbmaj7 bIIImaj7	Cmaj7 Imaj7	F7 IV7
2. S	S	T	T
Fm7 IVm7	DØ IIIm7(b5)	Cmaj7 Imaj7	Cmaj7 Imaj7

b) uso dos acordes de "Empréstimo Modal" coligados através de "Meios de Preparação"

(Ab7)	S	(C7)	S
: Ebm7 D7 [IIIm7 SubV7] →	Dbmaj7 bIIImaj7	GØ Gb7 [IIIm7 (b5) SubV7] →	Fm7 IVm7
1. (Eb7)	S	T (D7)	D
Bbm7 A7 [IIIm7 SubV7] →	Abmaj7 F7 bVIImaj7 IVm7	Am7 Ab7 [IIIm7 SubV7] ↘	DØ G7 [IIIm7 (b5) V7] → (Imaj7) ↗
2.	S	T	T
EØ A7 [IIIm7 (b5) SubV7] →	Dm7 Bb7 IIIm7 bVII7	Cmaj7 Db7 Imaj7 SubV7	Cmaj7 Imaj7

c) outro caso de uso dos acordes de "Empréstimo Modal" coligados através de "Meios de Preparação"

(F7)	S	(Eb7)	S
: Cmaj7 B7 Imaj7 SubV7 →	Bbmaj7 bVIIImaj7	Bbm7 A7 [IIIm7 SubV7] →	Abmaj7 bVIImaj7
1. (C7)	S (Bb7)	T	D
GØ Gb7 [IIIm7(b5) SubV7] →	Fm7 E7 IVm7 SubV7 →	Ebmaj7 D7 bIIImaj7 (V7/V7) →	Db7 SubV7 →
2. (B7)	(A7)	S	T
Gb7 F7 (SubV7/IV) → (SubV7/III) →	E7 Eb7 (V7/VI) SubV7/II →	DØ Dbmaj7 IIIm7(b5) bIIImaj7	Cmaj7 Imaj7

9.3. o uso dos acordes de Empréstimo Modal na Cadência Plagal

Com o conceito de Empréstimo Modal, o movimento plagal da tonalidade Maior, de S para T, se vê ricamente ampliado pois, é justamente para com a S que essa categoria de acordes se mostra mais generosa, ao dotar essa posição funcional de um vocabulário total de 9 diferentes acordes/graus (IIIm7; IVmaj7; bIIImaj7; IIm7(b5); IVm7; IV7; bVIImaj7; bVII7 e bVIIImaj7) disponíveis para (por exclusão e/ou por combinação) representar S neste formato de cadência que, se caracteriza pelo destaque que dá à essa função específica. Assim, voltando agora ao proposto na Tabela 10, podemos redimensionar a função S com esse estoque mais amplo de acordes/graus na Tabela 22.

Tabela 22: ampliação do vocabulário de S na “Cadência Plagal” através de acordes de Empréstimo Modal

a) confirmação da terminação após um fechamento sobre T					
Funções	...	D	T (Fim)	S (A -	T mém)
Graus		V7	IImaj7	IIm7	IImaj7
				IVmaj7	
				bIIImaj7	
				IIm7(b5)	
				IVm7	
				IV7	
				bVIImaj7	
				bVII7	
				bVIIImaj7	

b) antecedendo e atrasando a aparição da T final			
Funções	...	D	T
Graus		V7	IImaj7
			IVmaj7
			bIIImaj7
			IIm7(b5)
			IVm7
			IV7
			bVIImaj7
			bVII7
			bVIIImaj7

Notando a presença constante da nota fundamental do I grau (nota “dó” em Dó Maior) em todos esses acordes (ora como nota constitutiva da téttrade e ora como tensão disponível à téttrade) e, destacando a importância que essa nota tem na finalização cadencial melódica, necessariamente presente na manifestação do efeito plagal, sugerimos a experiência de uma execução sistemática das possíveis combinações

plagais decorrentes desta Tabela 22, enquanto uma simulação das capacidades estético-expressivas de S nestas situações¹⁰.

O Exemplo 57 ilustra dois dos principais usos desses recursos plagais em uso na música popular.

- Em a) o vocabulário de Empréstimo Modal, se põe à serviço da função estrutural de uma “introdução”, anunciando camufladamente a tonalidade principal.
- Em b) o mesmo repertório de acordes cumpre a função retórico-discursiva de “coda”, intensificando um “final”, como um expressivo “*gran finale*” plagal.

Exemplo 57: duas situações de emprego de acordes de Empréstimo Modal

a) emprego de acordes de “*Empréstimo Modal*” na “Introdução”

introdução								tema ...
T	S	S	S	S	T	S	S	T
Ebmaj7	Dbmaj7	Bbmaj7	Abmaj7	F7	Ebmaj7	DØ	Dbmaj7	Cmaj7
bIIImaj7	bIIImaj7	bVIIImaj7	bVIImaj7	IV7	bIIImaj7	IIIm7(b5)	bIIImaj7	Imaj7

b) emprego de acordes de “*Empréstimo Modal*” na “Coda”

Cadência Plagal										
S	D	S								
... Dm7	G7	Abmaj7	Bb7	Dbmaj7	DØ	Fm7	Abmaj7	Dbmaj7	Cmaj7	Cmaj7
... IIm7	V7	bVIImaj7	bVII7	bIIImaj7	IIIm7(b5)	IVm7	bVIImaj7	bIIImaj7	Imaj7	Imaj7
		(fim)								

¹⁰ Ainda no âmbito das relações melódico/harmônicas, é importante ressaltar que a quinta do I grau (nota “sol” em Dó Maior) também se harmoniza em relação a todos esses acordes de S. Já a terça do I grau (nota “mi” em Dó Maior), não se harmoniza em relação a todos eles. Grosso modo, sabemos que as melodias, no mais das vezes, se finalizam sobre a fundamental do I grau, menos vezes sobre a sua quinta e, menos vezes ainda, sobre a terça deste acorde, o que favorece bastante o emprego destes recursos conclusivos. Ocorrem ainda casos onde, a melodia termina sobre outras notas relacionadas ao acorde, como a sétima maior ou a nona, o que restringe bastante o número dessas opções mas, ainda assim, possibilitam algumas das harmonizações plagais. (Ver por exemplo o antológico final da “Garota de Ipanema” de Tom Jobim, onde o compositor harmoniza a sétima maior do I grau — nota “mi” de Fá Maior — como décima primeira aumentada do acorde de IV7 = Bb7(#11). A escolha dentre esses acordes de S se dá então, frente aos critérios técnicos, de adequação melódico/harmônica, e também frente aos critérios estilísticos e de invenção pessoal.

9.4. acordes de Empréstimo Modal como Meio de Preparação - Subdominante

Esse repertório de acordes de função S pode, através de uma generalização de seu valor funcional, ser usado quando S se apresenta como Meio de Preparação principal, secundária e estendida, em estruturas cadenciais tipo [S D]→X que se direcionam para acordes metas maiores (tipos Xmaj7 ou X7). A Tabela 23 demonstra que, em situações de uso do [IIm7 V7] →X, onde o X é um acorde perfeito maior, a posição funcional do IIm7, pode ser assumida (por exclusão e/ou por combinação) por acordes pertencentes ao conjunto de S: somatória dos acordes diatônicos (IIm7 e IVmaj7) mais acordes de Empréstimo Modal (bIImaj7; IIm7(b5); IVm7; IV7; bVIImaj7; bVII7 e bVIIImaj7) e, mais ainda as variantes SubII; V7sus4 e SubV7sus4.

Tabela 23: o uso de acordes diatônicos+“Empréstimo Modal”+SubII+V7sus4+SubV7sus4, como S em preparações tipo [IIm7 V7] →X para os acordes maiores do Campo Harmônico - modos Maior e Menor

modo Maior			origem dos acordes da Subdominante de X	em Dó Maior			
[S	D]	→		X	[S	D]	→
IIm7	V7	Imaj7	graus diatonicamente relacionados a X	Dm7	G7	Cmaj7	
IVmaj7	VIIIm7(b5)			Fmaj7	Bm7(b5)		
bIIImaj7	Diminuto			Dbmaj7	B°, D°, F°, Ab°		
IIm7(b5)	SubV7		Dm7(b5)	Db7			
IVm7	V7sus4		Fm7	G7sus4			
IV7	SubV7sus4		F7	Db7sus4			
bVIImaj7			Abmaj7				
bVII7			Bb7				
bVIIImaj7			Bbmaj7				
SubII			Abm7				
V7sus4		V7sus4		G7sus4			
SubV7sus4		SubV7sus4		Db7sus4			
IIm7	V7	IVmaj7	graus diatonicamente relacionados a X	Gm7	C7	Fmaj7	
IVmaj7	VIIIm7(b5)			Bbmaj7	Em7(b5)		
bIIImaj7	Diminuto			Gbmaj7	E°, G°, Bb°, Db°		
IIm7(b5)	SubV7		Gm7(b5)	Gb7			
IVm7	V7sus4		Bbm7	C7sus4			
IV7	SubV7sus4		Bb7	Gb7sus4			
bVIImaj7			Dbmaj7				
bVII7			Eb7				
bVIIImaj7			Ebmaj7				
SubII			Dbm7				
V7sus4		V7sus4		C7sus4			
SubV7sus4		SubV7sus4		Gb7sus4			
IIm7	V7	V7	graus diatonicamente relacionados a X	Am7	D7	G7	
IVmaj7	VIIIm7(b5)			Cmaj7	F#m7(b5)		
bIIImaj7	Diminuto			Abmaj7	F#°, A°, C°, Eb°		
IIm7(b5)	SubV7		Am7(b5)	Ab7			
IVm7	V7sus4		Cm7	D7sus4			
IV7	SubV7sus4		C7	Ab7sus4			
bVIImaj7			Ebmaj7				
bVII7			F7				
bVIIImaj7			Fmaj7				
SubII			Ebm7				
V7sus4		V7sus4		D7sus4			
SubV7sus4		SubV7sus4		Ab7sus4			

modo Menor			origem dos acordes da Subdominante de X	em Dó Menor		
[S]	D] →	X		[S]	D] →	X
IIm7	V7	bIIImaj7	graus diatonicamente relacionados a X	Ebm7	Ab7	Dbmaj7
IVmaj7	VIIm7(b5)	ou		Gbmaj7	Cm7(b5)	ou
bIIImaj7	Diminuto	IIm7(b5)		Ebmaj7	C°, Eb°, Gb°, Bbb°	Dm7(b5)
IIm7(b5)	SubV7			Ebm7(b5)	D7	
IVm7	V7sus4			Gbm7	Ab7sus4	
IV7	SubV7sus4			Gb7	D7sus4	
bVIImaj7				Bbmaj7		
bVII7				Cb7		
bVIIImaj7				Cbmaj7		
SubII				Am7(b5)		
V7sus4			SubII V7sus4 SubV7sus4	Ab7sus4		
SubV7sus4				D7sus4		
IIm7	V7	bIIImaj7	graus diatonicamente relacionados a X	Fm7	Bb7	Ebmaj7
IVmaj7	VIIm7(b5)	ou		Abmaj7	Dm7(b5)	ou
bIIImaj7	Diminuto	bIIImaj7(#5)		Fbmaj7	D°, F°, Ab°, Cb°	Ebmaj7(#5)
IIm7(b5)	SubV7			Fm7(b5)	E7	
IVm7	V7sus4			Abm7	Bb7sus4	
IV7	SubV7sus4			Ab7	E7sus4	
bVIImaj7				Cbmaj7		
bVII7				Db7		
bVIIImaj7				Dbmaj7		
SubII				Bm7(b5)		
V7sus4			SubII V7sus4 SubV7sus4	Bb7sus4		
SubV7sus4				E7sus4		
IIm7	V7	bVIImaj7	graus diatonicamente relacionados a X	Bbm7	Eb7	Abmaj7
IVmaj7	VIIm7(b5)			Dbmaj7	Gm7(b5)	
bIIImaj7	Diminuto			Bbmaj7	G°, Bb°, Db°, Fb°	
IIm7(b5)	SubV7			Bbm7(b5)	A7	
IVm7	V7sus4			Dbm7	Eb7sus4	
IV7	SubV7sus4			Db7	A7sus4	
bVIImaj7				Fbmaj7		
bVII7				Gb7		
bVIIImaj7				Gbmaj7		
SubII				Em7(b5)		
V7sus4			SubII V7sus4 SubV7sus4	Eb7sus4		
SubV7sus4				A7sus4		
IIm7	V7	bVII7	graus diatonicamente relacionados a X	Cm7	F7	Bb7
IVmaj7	VIIm7(b5)	ou		Ebmaj7	Am7(b5)	ou
bIIImaj7	Diminuto	bVIIImaj7		Cbmaj7	A°, C°, Eb°, Gb°	Bbmaj7
IIm7(b5)	SubV7			Cm7(b5)	B7	
IVm7	V7sus4			Ebm7	F7sus4	
IV7	SubV7sus4			Eb7	B7sus4	
bVIImaj7				Gbmaj7		
bVII7				Gb7		
bVIIImaj7				Abmaj7		
SubII				Gbm7		
V7sus4			SubII V7sus4 SubV7sus4	F7sus4		
SubV7sus4				B7sus4		

Entendendo que, nessa Tabela 23, qualquer acorde de S é virtualmente capaz de se combinar com algum dos acordes disponíveis em D, para o alcance de sua correspondente meta X, o Exemplo 58 procura simular algumas das relações harmônicas possíveis no uso de acordes de Empréstimo Modal de função S enquanto Meio de Preparação.

Exemplo 58: o uso de acordes de Empréstimo Modal de função S enquanto Meio de Preparação

a) em Dó Maior - preparação para Imaj7

S					D T			
→								
DØ	Fm7	Abm7	Bb7	Dbmaj7	G7sus4	Abmaj7	Db7	Cmaj7
IIIm7(b5)	IVm7	SubII	bVII7	bIIImaj7	V7sus4	bVIImaj7	SubV7	Imaj7

b) em Dó Maior - preparação para IVmaj7

[S					D] → S			
→								
Bbm7	Gm7	Ebmaj7	Dbmaj7	GØ	Gbmaj7	C7sus4	Gb7sus4	Fmaj7
IVm7	IIIm7	bVIIImaj7	bVIImaj7	IIIm7(b5)	bIIImaj7	V7sus4	SubV7sus4]	IVmaj7

c) em Dó Maior ou Dó Menor - preparação para bIIImaj7

[S					D] → T			
→								
Fbmaj7	Abmaj7	Fm7	Db7	Cbmaj7	Bb7sus4	Ab7	E7	Ebmaj7
bIIImaj7	Ivmaj7	IIIm7	bVII7	bVIImaj7	V7sus4	IV7	SubV7]	bIIImaj7

9.5. o conjunto de acordes Maiores do Campo Harmônico da tonalidade Maior

A somatória dos acordes Maiores advindos do diatonismo Menor, anexados, pelo conceito de Empréstimo Modal, aos acordes diatônicos Maiores do modo Maior, dotam a tonalidade Maior de um conjunto completo de acordes Maiores que tem encontrado determinados usos específicos e especiais dentro do universo da música popular.

Esse conjunto de acordes Maiores da Tonalidade Maior, têm sido usado como um repertório pan-diatônico independente e auto-suficiente, capaz de por si só, funcionar como um estoque acordal capaz de sustentar os discursos tonais onde, a total ausência de acordes Menores e dos Meios de Preparação, personalizam um matiz de sonoridade exclusivo e um tipo característico de entendimento de aplicação prática de uma espécie de tonalidade, que mais uma vez, se vê renovada e revigorada, através de procedimentos técnicos que aparentemente a dissolvem e diluem, mas que, paradoxalmente, em seu âmago, são ainda totalmente fiéis aos fundamentos funcionais básicos da música de feitura harmônica e tonal.

A Tabela 24 reúne os graus diatônicos tipo Maior (Xmaj7 e X7) dos campos harmônicos diatônicos Maior e Menor, formando um conjunto pan-diatônico Maior/Maior. Notamos que esse procedimento técnico e estético, exclui a priori, pelo seu gosto por uma simplicidade marcadamente diatônica, a presença das sétimas e/ou de outras tensões disponíveis sobre acordes Maiores (ressalvando-se no entanto que, em situações especiais de uso, essas notas de tensão encontram também aplicação neste contexto)¹¹.

¹¹ A presença exclusiva e principal de notas pertencentes a tríades perfeitas e maiores, se deve justamente ao caráter de "novidade" e de "ambigüidade" que essa estética popular pretende dotar seu campo harmônico. "Novidade" porque, o caminho do uso das tensões vem sendo uma constante veia especulativa e criativa da música tonal harmônica desde suas origens, e, em especial, na música popular, porque a pesquisa combinatória destas tensões marcou decisivamente praticamente todas os movimentos estéticos que precedem a essa nova proposição técnica: o gosto pelo "perfeito" e pelo "diatônico" é uma marca específica da estética do "Pop", do "Rock", do "Jazz/Rock", do "Funk" e do "Fusion" que caracteriza os resultados sonoros e expressivos do presente emprego dos acordes de Empréstimo Modal. "Ambigüidade" porque, o uso generalizado das tensões (notadamente nos procedimentos melódicos/harmônicos dos músicos do "Be-pop" e do "Cool", que antecedem a essa nova estética aqui comentada) acabou por definir explicitamente uma tonalidade que, de tão muito sofisticada, justamente pela exploração ao limite do princípio contrastivo da dissonância, chegou à consolidação de um âmbito tonal totalmente hermético, precisamente pela definição objetiva e pelo controle rigoroso em relação à todas as notas possíveis e imagináveis notas da gama cromática em qualquer situação funcional de qualquer acorde/grau, reduzindo assim ao máximo e paradoxalmente, qualquer margem de ambigüidade que os acordes e/ou progressões de acordes pudessem trazer consigo. Esse uso da tríade perfeita maior é assim uma volta ao diatonismo, que se reveste de um sabor de novidade "Pop"; que evidentemente, não é mais o diatonismo modal dos inícios da tonalidade,

Notamos ainda, a presença do acorde de “Dominante da Dominante”, que pela sua importância na história da tonalidade aparece aqui como único acorde maior que se anexa como uma exceção à esse conjunto onde, todos os demais acordes advêm do modo diatônico Maior ou do Menor.

Tabela 24: o conjunto de acordes Maiores do Campo Harmônico Maior
(= acordes diatônicos + acordes de Empréstimo Modal)

	“Dominante da Dominante” ↓						
modo Maior	I		II		IV	V	
modo Menor		bII		bIII			bVI bVII
em Dó Maior	C	Db	D	Eb	F	G	Ab Bb

Comentamos a seguir, os principais usos que a música popular têm feito dos recursos harmônicos deste conjunto de acordes.

9.5.1. a livre combinação dos graus do conjunto de acordes Maiores do Campo Harmônico Maior

O **Exemplo 59** demonstra que, dado ao uso cristalizado que estes acordes têm no repertório tonal, muitas relações entre esses acordes repertoriados neste Campo Harmônico Maior/Maior, podem se combinar livremente segundo os critérios pessoais de gosto, de adequação, de propriedade e de opção de sonoridade.

Exemplo 59: livre combinação dos graus do conjunto de acordes Maiores do Campo Harmônico Maior

C	D	F	Ab	Eb	Db	Bb	C
I	II	IV	bVI	bIII	bII	bVII	I

e sim, um diatonismo do após a modernidade, que sabe tudo do cromatismo e que agora ousa a experiência de excluí-lo, para assim, conseguir um som novo. Esse pan-diatonismo pois, só foi possível após muita experiência clássica/romântica das harmonias ampliadas pelo conceito do Empréstimo Modal.

9.5.2. a combinação dos graus do conjunto de acordes Maiores do Campo Harmônico Maior segundo modelos cadenciais típicos

Um critério bastante comum, de orientação e direcionamento, na escolha dentre as muitas combinações possíveis entre esses acordes Maiores, é o uso de modelos cadenciais típicos, adotados pela tradição tonal e/ou pelo universo da música "Pop". A Tabela 25 propõe, em Dó Maior/Maior para exemplo, três desses principais critérios combinatórios standartizados pela prática da música popular. Em *a)* o modelo cadencial é a progressão IV V I (a tradicionalmente chamada "cadência perfeita" ou "completa"). Note-se no entanto que aqui, o que valem são as relações intervalares entre os graus e não propriamente os graus em si. Assim, como o intervalo que caracteriza a progressão IV→V, é o de uma segunda diatônica ascendente, a mesma relação intervalar se mantém a partir dos outros graus repertoriados nesse conjunto Maior/Maior. Como o intervalo que caracteriza a progressão V→I é o de uma quarta diatônica acima (ou quinta diatônica abaixo) a mesma relação intervalar se mantém nas demais combinações.

Obedecendo essa mesma lógica de caracterização intervalar do formato cadencial, temos em *b)* e em *c)*, modelos de progressão mais tipicamente pertencentes ao universo do "Blues" do "Pop" e do "Rock". Destacamos ainda nesta Tabela 25 que, dado à sua importância funcional de acorde de T, responsável pelo estabelecimento da unidade deste contexto harmônico, o I grau (C), pode concluir satisfatoriamente qualquer uma destas progressões cadenciais.

Tabela 25: a combinação dos graus do conjunto de acordes Maiores do Campo Harmônico Maior segundo três modelos cadenciais típicos

a)			b)			c)		
IV	V	I	V	IV	I	IV	I	V/V
Modelo Cadencial Principal			Modelo Cadencial Principal			Modelo Cadencial Principal		
F	G	C	G	F	C	F	C	D
C	Db D	G ou (C)	C	Bb	F ou (C)	C	G	Ab ou (C)
Db D	Eb	Ab ou (C)	Db D	C	G ou (C)	Db D	Ab	Bb ou (C)
Eb	F	Bb ou (C)	Eb	Dd D	Ab ou (C)	Eb	Bb	C
F	G	C	F	Eb	Bb ou (C)	F	C	D
G	Ab	Db D ou (C)	G	F	C	G	Db D	Eb ou (C)
Ab	Bb	Eb ou (C)	Ab	G	Db ou (C)	Ab	Eb	F ou (C)
Bb	C	F ou (C)	Bb	Ab	Eb ou (C)	Bb	F	G ou (C)

Exemplo 60: progressão estabelecida a partir do modelo cadencial c) da Tabela 25

Db	Ab	Bb	G	D	Eb	F	C	D	Bb	F	C
bII	bVI	bVII	V	(V/V)	bIII	IV	I	(V/V)	bVII	IV	I

9.5.3. o uso do conjunto de acordes Maiores do Campo Harmônico Maior com Pedal em T

O Exemplo 61 ilustra uma outra prática comum e característica do uso destes acordes Maiores do Maior: a de se sustentar livremente as inter-trocas destes acordes sobre um Pedal¹² que sustenta a nota fundamental do I grau (nota "dó" em Do Maior).

Exemplo 61: o uso do conjunto de acordes Maiores do Campo Harmônico Maior com Pedal em T

Bb	F	Ab	Eb	G	D	Db	C
bVII	IV	bVI	bIII	V	(V/V)	bII	I
Pedal na nota C.....							

9.5.4. o uso do conjunto de acordes Maiores do Campo Harmônico Maior com Pedal em D

O Exemplo 62 é um caso semelhante ao anterior, só que aqui a nota Pedal se mantém sobre a fundamental do V7 grau D da tonalidade (nota "sol" em Dó Maior).

Exemplo 62: o uso do conjunto de acordes Maiores do Campo Harmônico Maior com Pedal em D

C	Ab	Bb	F	Eb	D	Bb	C
I	bVI	bVII	IV	bIII	(V/V)	bVII	I
Pedal na nota G.....							

9.5.5. o uso do conjunto de acordes Maiores do Campo Harmônico Maior com a sétima menor no baixo

Um outro uso específico que se faz deste repertório de acordes Maiores da tonalidade Maior, é o de formatar todos esses graus, em acordes tipo X7 em terceira

¹² Sobre o uso do "Pedal" como uma técnica de Harmonia ver o item "Pedal" em SCHOENBERG. *Funciones estructurales de la armonia*. op. cit. p.138.

inversão, ou seja, onde a sétima menor aparece no baixo de todos eles. O **Exemplo 63** ilustra um caso de aplicação prática destes “falsos bordões” modernos.

Exemplo 63: o uso do conjunto de acordes Maiores do Campo Harmônico Maior com a sétima menor no baixo

Db/Cb	D/C	C/Bb	Bb/Ab	Eb/Db	Ab/Gb	D/C	C/Bb
bII	(V/V)	I	bVII	bIII	bVI	(V/V)	I

9.5.6. o uso do conjunto de acordes Maiores do Campo Harmônico Maior com a nona maior no baixo - o formato X7sus4

O princípio do uso de baixos alterados sob estes acordes Maiores do modo Maior, aliado ao gosto pela sonoridade do acorde tipo X7sus4, levou a generalização do emprego da nona maior como baixo destes respectivos graus maiores, o que, como a **Tabela 26** demonstra, transformou cada um destes acordes em um acorde tipo X7sus4, dotando a moderna prática da harmonia da música popular de um campo harmônico inteira e exclusivamente composto com esse tipo de formação acordal.

Tabela 26: formatação dos acordes Maiores do modo Maior em acordes tipo X7sus4

Campo Harmônico Maior/Maior							
I	bII	II	bIII	IV	V	bVI	bVII
em Dó Maior							
C	Db	D	Eb	F	G	Ab	Bb
Acordes com a nona maior no baixo							
C/D	Db/Eb	D/E	Eb/F	F/G	G/A	Ab/Bb	Bb/C
Campo Harmônico de acordes tipo X7sus4 para uso no modo Maior							
D7sus4	Eb7sus4	E7sus4	F7sus4	G7sus4	A7sus4	Bb7sus4	C7sus4

Exemplo 64: o emprego do Campo Harmônico de acordes tipo X7sus4 em Dó Maior

F7sus4	E7sus4	G7sus4	Bb7sus4	C7sus4	Eb7sus4	D7sus4	D7sus4
Eb/F	D/E	F/G	Ab/Bb	Bb/C	Db/Eb	C/D	C/D
bIII	(V/V)	IV	bVI	bVII	bII	I	I

9.5.7. o uso do conjunto de acordes Maiores do Campo Harmônico Maior em combinatórias das possibilidades anteriores

O **Exemplo 65** procura ilustrar que as possibilidades técnicas comentadas nos itens 9.51 à 9.5.6, podem aparecer em uso combinado e simultâneo, o que dota o

âmbito de "Tonal" de uma margem amplamente aberta e sofisticada (mas axiomáticamente, não "atonal") nos contextos da prática atual da Harmonia na música popular.

Exemplo 65: Combinação das possibilidades anteriores

Bb7sus4	Bb/Ab	G7sus4	G/F	Eb7sus4	Eb/Db	C7sus4	D7sus4
Ab/Bb		F/G		Db/Eb		Bb/C	C/D
bVI	bVII/7	IV	V/7	bII	bIII/7	bVII	I

10. TÓPICOS ESPECIAIS

Nesta unidade se normatizam comentários técnicos sobre alguns procedimentos de Harmonia que, por seu maneirismo estilístico, são procedimentos históricos datados e/ou confinados a determinadas escolas ou processos musico-culturais específicos que, no entanto (a partir do pensamento "Pop", onde todas as coisas podem aparecer juntas, *"tudo ao mesmo tempo agora"*¹, em colagens, referências e citações e, onde a fonte estético-histórica do objeto se vê despreocupadamente ultrajada e a comungar com outras, totalmente dispares e até mesmo antagônicas) se tornaram procedimentos comuns, reincidentes e familiares ao vocabulário da Harmonia em uso na Música Popular.

10.1. os acordes da região de Mediante

Esse é um recurso de expressão harmônica que, de maneira especial e única, expande o vocabulário acordal do modo Maior. Tanto no sentido de dotar a tonalidade de dois novos acordes, funcionalmente estabelecidos enquanto metas tipo "X", quanto de inaugurar na tonalidade principal duas novas regiões disponíveis para a satisfação das exigências contrastivas da forma. Menezes define: *"Sabemos que uma tônica é, no decorrer de uma obra, rodeada por seus satélites, seus dependentes que, por sua vez, necessitam de seus respectivos satélites (funções secundárias) para sua afirmação. Se estes satélites secundários (ou mesmo "terciários" etc., enfim todas as funções que pertencem ao discurso tonal, seja este modulatório ou não) se apóiam de um lado, a nível de construção, no ciclo das quintas, temos de outro também, entretanto, a forte presença daquelas tríades satélites que, em relação a uma outra determinada, estão distantes na relação de terça, ou seja, numa relação mediântica."*²

¹ Como o diriam os Titãs.

² MENEZES, F. F. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Nova Stella. 1987. p.15. (ver os exemplos sacados da literatura). Lançamos mão da definição conceitual desse autor, como uma referência teórica bastante clara e sintética, muito embora, nossa posição sobre o assunto, se divirja bastante do alcance por ele proposto para a validade das relações entre esses acordes também chamados "mediânticos" ou "medianos". Para Menezes, todas as relações acordais de terça para com o primeiro grau Maior ou Menor são relações de Mediante (assim, como demonstra o Ex.7 do autor, em Dó Maior ou Menor, temos por Mediante de C ou Cm, em relação de terça descendente, os acordes Mediantes de A, Am, Ab e Abm e, em relação de terça ascendente, os acordes Mediantes de Ebm, Eb, Em e E). De um ponto de vista bem mais restrito, aqui, os acordes de Mediante são apenas dois = IIIImaj7 e VIImaj7 (e não os oito de Menezes) posto que, as demais relações de terceira se explicam através de procedimentos de outra categoria técnica e analítica (relações diatônicas = IIIIm7 e VIIm7; relações de substituição por tritono de acordes de Subdominante como Meios de Preparação = SubII = bIIIIm7 e bVIIm7 e, relações de Empréstimo Modal = bVIImaj7 e bIIIImaj7). A maior diferença conceitual entretanto,

Alertando que, o “emprego do termo *mediante* para os acordes situados no meio (da distância de quinta) não é unívoco”, La Motte prefere a terminologia “Correspondência de Terceira” e dá título a seu capítulo dedicado a essa espécie de

é a de que aqui, o conceito de *Mediante* se restringe apenas à tonalidade Maior (ver nossa proposição teórica na [Tabela 27](#)). Apesar destas diferenças, insistimos na presença desta citação como algo de importante por duas razões centrais. Primeira: a de que, inevitavelmente, podemos nos informar e aprender criticamente sobre Harmonia Tonal em praticamente todos os escritos sobre a música, até mesmo nesses que, como o de Menezes, têm por objeto central o estudo “da harmonia contemporânea” e não necessariamente a Harmonia Tonal. Segunda: todo e qualquer discurso sobre a Harmonia Tonal é necessariamente ideológico. Ou seja, estaremos sempre defronte a um sistema abstrato de idéias que, na realidade, são a expressão de fatos culturais, que não são levados em conta ou não são expressamente reconhecidos como determinantes daquele pensamento. Toda teoria da Harmonia é um sistema de idéias dogmáticamente organizado como um instrumento de luta por um programa de estética. É um conjunto de idéias próprias de um grupo e/ou de uma época e que traduzem uma análise especializada de uma situação histórica como algo aparentemente puramente técnico. Assim, quando MENEZES, op. cit. p. 16, afirma que “Todas, (as *Mediantes*) entretanto, mantêm o caráter de estranheza se incorporadas ao discurso tonal, pois são funções estranhas incorporadas ao tonalismo, verdadeiras “deturpações” ou alterações das funções relativas e anti-relativas. São, porém, de uma incrível riqueza, onde a relação de terças surge como grande opção informativa no processo de saturação da tonalidade!!!” fica fácil de se ler nas entrelinhas, o juízo de valor da ideologia moderna, que funda-se ainda no pensamento histórico-diacrônico da Segunda Escola de Viena (pois, não é por acaso que o autor a seguir cita Anton Webern e que esse livro tem o nome que tem) onde os fatos musicais, técnicos, estéticos e expressivos do clássico/romântico são entendidos como procedimentos de “saturação” de um tonal que evolui para um “novo” e decorrente estado de arte do “após” o Tonal, que os modernos atualmente, ainda gostam de chamar de “contemporâneo”. (É típico notar também, numa análise ao discurso moderno sobre o Tonal que, de tanto serem atacados de “racionalistas”, “lógicos”, “matemáticos”, “simétricos” e “permutacionais” os modernos gostam de se defender apontando essas mesmas qualidades “controláveis” e “quantizáveis” que de fato estão também presentes na tonalidade. Vai daí que modelos geométricos, simétricos e de combinatórias intervalares lógicas e controláveis, como esse das “*Tônicas Mediânticas*” de Menezes, são sempre muito bem quistos pelos modernos). Em ângulo diverso, quando aqui estamos definindo (aparentemente em um discurso puramente técnico) outra posição teórica sobre as *Mediantes*, o que estamos de fato tentando fazer, é explicitar uma outra posição ideológica. Uma outra leitura da validade histórica, cultural, estética e técnica da Harmonia Tonal. Onde, a Harmonia Tonal não pode mais ser encarada como um antepassado primitivo da Música que vem “após” o Tonal. Pois, por enquanto, rigorosamente, nada veio “após” o Tonal, e sim, se dispõe ao lado do Tonal; pois, não dá mais para falar de uma superação valorativa ao “Tonal”, nem mesmo de sua superação cronológica. Agora, em um entendimento do após o moderno, os procedimentos harmônicos não são mais entendidos como “proto-tipos” que redundam em algo, e sim como “tipos” de valor estabelecidos em si, de um pensamento estético altamente aperfeiçoado, de estrutura completamente definida e madura, com uma extensa produção e ainda mais (para o colapso do pensamento moderno) que subsiste criativamente até hoje. Talvez já seja possível, um entendimento menos iconoclasta, menos “evolucionista” e menos “substitutivo” da Harmonia Tonal. Talvez hoje já possamos discernir a Harmonia Tonal em si, dos processos transformacionais evolucionistas que alguns músicos/escolas a submeteram em criações específicas no, agora datado, período moderno. Talvez já possamos distinguir o tão falado “sistema tonal” da obra de uma pessoa compositor e/ou de um grupo de pessoas compositoras e, desvencilhar a estética “Tonal” da categoria de obra de arte absoluta. Talvez já possamos admitir que em música, coisas diferentes e de valores dispares, podem existir ao mesmo tempo, e não sempre, implicar em “progresso”, e nem sempre clamar pelo desenvolvimento lógico dedutivo numa outra forma de arte decorrentemente melhor, aperfeiçoada e evoluída que a substitui. Essa discussão nos levaria longe, pois trataria de dogmas cristalizados (tais como o de que a música é uma linguagem “universal”) apenas como posições ideológicas de grupos que lutam pela supremacia de seu gosto musical. E esta é uma luta de política, de etnias, de ética e de crenças; é mercadológica, antropológica, de moral e enfim, de estética. Assim, como essa não é absolutamente a pertinência deste trabalho, ressaltamos apenas que, para o presente âmbito de validade, o conceito de “*Mediante*”, não introduz “estranheza”, “deturpações” ou “saturações” no tonalismo, antes o tonifica, o aprofunda e o enraíza, naquilo que é um de seus maiores valores: o valor retórico do contraste, da unidade pela oposição das qualidades. E que aqui, a “*Mediante*” não virá a redundar em nada, ela é a coisa em si.

relação harmônica, de "Schubert-Beethoven(1800-1828)³. Assim, o autor nos oferece as pistas históricas concretas do repertório, da época, do lugar, e dos principais músicos⁴ que estabeleceram esse tipo específico de expressão harmônica.

Sintetizamos na Tabela 27, nossa proposição teórica sobre todas as relações de terça possíveis com o I grau da tonalidade Maior. Salientando, dentre elas, quais as que aqui, são especificamente tratadas como relações de Mediante e, como as demais relações de terça estão sendo entendidas⁵.

Tabela 27: os acordes que mantém correspondências de terça com o I grau do modo Maior e suas respectivas situações funcionais

relações de terça inferior		Imaj7	relações de terça superior	
SubII de preparação para Imaj7 →	bVIm7		bIIIIm7	← SubII de preparação para V7
Empréstimo Modal - função S →	bVImaj7		bIIIImaj7	← Empréstimo Modal - função T
grau diatônico - função T →	VIm7		IIIIm7	← grau diatônico - função T
Mediante Inferior - função T →	VImaj7		IIIImaj7	← Mediante Superior - função T
em Dó Maior				
SubII de preparação para Cmaj7 →	Abm7	Cmaj7	Ebm7	← SubII de preparação para G7
Empréstimo Modal - função S →	Abmaj7		Ebmaj7	← Empréstimo Modal - função T
grau diatônico - função T →	Am7		Em7	← grau diatônico - função T
Mediante Inferior - função T →	Amaj7		Emaj7	← Mediante Superior - função T

³ Em LA MOTTE, D. op. cit. p.155. Aqui também, nossa posição teórica se difere em parte do proposto por este autor. Para nós, os acordes de Mediante se restringem ao que La Motte chama especificamente de "*Variantes dos acordes relativos*", que são acordes/graus que mantem apenas uma nota em comum com I grau (em Dó Maior = acordes de "Lá maior = TP = tônica relativa maior" e, de "Mi maior = TG = contra-acorde maior de uma tônica maior"). La Motte admite ainda que essas espécies de variantes se dão também no modo Menor, conceito do qual divergimos claramente.

⁴ Vale notar a primazia reincidente do nome de Schubert, nas descrições destas relações de terça em vários teóricos, muito embora, cronologicamente a obra de Schubert (1797/1828) seja contemporânea posterior aos feitos harmônicos de Beethoven (1770/1827). Isso porque, ao que se vê constantemente indicado, o uso de Medianes, que em Beethoven se deu como recurso harmônico esporádico, expressivo e precisamente situado, em Schubert se tornou o manerismo harmônico principal. Adepto à crítica histórica profético-fatalista, de fundo expressionista centro-europeu, MENEZES. op. cit. p.17. declara: "Historicamente as tônicas mediânticas ganharam corpo na última fase do sistema tonal, servindo como um dos últimos e importantes recursos e mesmo contribuições para a saturação do discurso tonal. Porém, as tônicas mediânticas não só se fizeram impor na última fase da música tonal, senão também, e de maneira profética, na última fase da vida de Schubert !!!"

⁵ Outras duas referências teóricas, sobre os acordes de Mediante, podem ainda ser indicadas, no sentido de valorizar a diferença conceitual do aqui exposto sobre essa matéria:

ALAIN, O. *L'Harmonie* - Paris: Presses Universitaires de France, 1965. p. 89
 KOELLREUTTER. op. cit. p. 33

10.1.1. o uso dos acordes de Mediente como novas regiões da tonalidade Maior

O Exemplo 66, demonstra o uso das Mediantes como novos acordes/graus capazes de assumir papel próprio, de novas regiões da tonalidade Maior.

Exemplo 66: o uso dos acordes de Mediente como novas regiões da tonalidade Maior

a) Mediente Superior - IIIImaj7

		T		(Am7)		(G7)	
: Dm7 G7		Cmaj7 A7		Ebm7 D7		Dm7 Db7	
[IIIm7 V7] →		Imaj7 (V7/IIIm7)		[SubIIIm7 V7]		[IIIm7 SubV7]	
		↘		→ ↗ ↘		→ ↗ ↘	
[1.		(B7)		T		(G7)	
Gm7 C7		F#Ø F7		Emaj7		Dm7 Db7 :	
[IIIm7 V7]→(IVmaj7)		[IIIm7 SubV7]→(IIIIm7)		IIIImaj7		[IIIm7 SubV7]→Imaj7	
→ ↗							
[2. S				S (Cadência Plagal)		T	
Abmaj7 Fm7		Abm7 G7		Dbmaj7		Cmaj7 :	
bVIImaj7 IVm7		[SubIIIm7 V7]		bIIImaj7		Imaj7	
		↘		→		↗	

b) Mediente Superior - VImaj7

T		T		S		T	
: Cmaj7		Am7		Dbmaj7		Cmaj7	
Imaj7		VIm7		bIIImaj7		Imaj7	
[1. S		S		T		D	
Fmaj7		Bb7		Amaj7		G7 :	
Ivmaj7		bVII7		VImaj7		V7	
[2. S				T		T	
Abmaj7		Abm7 G7		Cmaj7		Cmaj7 :	
bVIImaj7		[SubIIIm7 V7] →		Imaj7		Imaj7	

10.1.2. as relações de terça Maior entre os acordes Maiores do modo Maior

Na somatória das categorias de Empréstimo Modal com a de Mediente, a tonalidade Maior se vê ricamente ampliada para um conjunto de acordes/graus funcionalmente estabelecidos dentro da tonalidade principal. O Quadro 22 dispõe o estado atual do Campo Harmônico Maior, levando em conta todos os acordes/graus abordados até aqui. O Quadro 23 aponta a origem e a classificação funcional de cada um destes graus disponíveis na tonalidade Maior.

Quadro 22: estado do Campo Harmônico na tonalidade Maior

I	II	III	IV	V	VI	VII
Imaj7	IIIm7 bIIImaj7 IIIm7(b5)	IIIIm7 IIIImaj7 bIIIImaj7 bIIIImaj7(#5)	IVmaj7 IVm7 IV7	V7	VIm7 VImaj7 bVImaj7	VIIIm7(b5) VII° bVII7 bVIIImaj7

Quadro 23 : origem e classificação funcional dos acordes do Campo Harmônico na tonalidade Maior

Função	Grau Diatônico	Empréstimo Modal	Mediante
T	I ^{maj} 7; III ^{lm} 7; VI ^m 7;	bIII ^{maj} 7; bIII ^{maj} 7(#5)	III ^{maj} 7; VI ^{maj} 7
S	II ^m 7; IV ^{maj} 7;	bII ^{maj} 7; II ^m 7(b5); IV ^m 7; IV7; bVI ^{maj} 7; bVII7; bVII ^{maj} 7	
D	V7; VII ^{lm} 7(b5);	VII°	

Nesse conjunto, entre as fundamentais dos acordes, muitas combinações intervalares, podem se estabelecer. Dentre essas, ressaltamos as relações de terça Maior entre os acordes Maiores do modo Maior. Pois, como notaremos aqui, essa é uma relação que ganha destaque importante em certos contextos da prática atual da música popular.

A progressão cadencial matriz deste tipo de relação, é aquela que se dá entre o I grau + o III grau (Mediante Superior, acorde maior que se encontra uma terça maior acima do I grau)+ o bVI grau (grau de Empréstimo Modal, acorde que se encontra uma terça maior acima do III grau; acorde por vezes chamado de “Mediante da Mediante” pela relação de terça que mantém com a Mediante III^{maj}7 e por se postar também ao “meio” do III^{maj}7 e do I^{maj}7 graus da tonalidade). Por tanto, como o **Exemplo 67** demonstra na tonalidade de Dó Maior, uma relação onde, as fundamentais dos acordes se encontram sempre a distância de uma terça maior de seu acorde predecessor ou de seu acorde sucessor.⁶

Exemplo 67: as relações de terça Maior entre os acordes Maiores do modo Maior

T	T	T	T	S	S	T	T
C	C	E	E	Ab	Ab	C	C
I ^{maj} 7	I ^{maj} 7	III ^{maj} 7	III ^{maj} 7	bVI ^{maj} 7	bVI ^{maj} 7	I ^{maj} 7	I ^{maj} 7
		↑		↑			
		“Mediante Superior”		“Mediante da Mediante”			

O uso superposto destas três regiões da tonalidade simetricamente dispostas, gerou um tipo de progressão característica, apelidado na música popular de “*Coltrane changes*” pelo uso notório que o saxofonista John Coltrane (1926/1967) fez desses recursos de combinação de Mediantes.⁷

⁶ Notamos que, neste **Exemplo 67**, para intensificar o maneirismo romântico da progressão, optamos pela não presença das respectivas sétimas maiores sobre os I, III e bVI graus.

⁷ BELLEST, C. e MALSON, L. op. cit. p.113. “Solista brilhante e respeitado, Coltrane sentiu, entretanto, a necessidade de ir mais longe, de superar o que fazia, superar além da excelência. Primeiro, em favor de suas composições, tais como *Giant Steps*, em que organizou um novo tipo de tabela harmônica, tão incomum quanto o

O **Exemplo 68**, a partir do proposto em Bellest e Malson, estabelece as relações de Mediante existentes entre as regiões de I, III e bVI, e aponta a situação funcional de cada acorde escolhido, para com a sua respectiva região de origem.

Exemplo 68: interpretação funcional de “*Giant Steps*” (1959), de John Coltrane

	B	D7	G	Bb7	Eb	Am D7	G	Bb7	Eb F#7	B	etc...
tonalidade principal:	B	I							V7	I	
Região de Mediante - IIImaj7	Eb		V7	I			V7	I			
Região da Mediante da Mediante - bVIImaj7	G	V7	I		II	V7	I				

Neste **Exemplo 68** vale notar que, como as três regiões estão simetricamente dispostas entre si, através de intervalos de terça maior, poderíamos considerar qualquer uma delas como a tonalidade principal.

Nossa eleição da região de Si Maior como tonalidade principal se fundamenta antes nas razões de Forma e de Melodia de “*Giant Steps*”, do que na ambigüidade de sua Harmonia.

Vale notar também que, as relações cadenciais desta peça, de sonoridade muito complexa, são estruturalmente muito simples, pois são sempre repetições da clássicas combinações entre “I, V7, I” e “II, V7, I”.

Assim, esse **Exemplo 68**, ilustra ainda a estreita e, absolutamente fiel, vinculação do Jazz, e por extensão, diríamos da música popular como um todo, aos ditames da Tonalidade; pois, mesmo nessas relações mais longínquas, aparentemente “atonais” e aparentemente contrárias e daninhas ao sistema, a supremacia das relações funcionais entre T, S e D se vê novamente fortificada, através de uma estilística de superfície inusitada e revigorante.

Aqui, mais uma vez, quanto mais, aparentemente, nos afastamos do “Tonal”, mais, de fato, nos aprofundamos e inauguramos novos caminhos de sua, sempre mesma, sistemática harmônico funcional.

vertiginoso andamento que adotou”. (...) “Esse tipo de encadeamento harmônico (*Coltrane changes*) tomou-se um “exercício de estilo” e foi em seguida proposto aos alunos dos cursos de jazz no intuito de desenvolver sua habilidade na técnica de improvisação.

10.2. Diminutos Auxiliares

Designamos aqui de Diminutos Auxiliares, aqueles acordes Diminutos que aparecem na trama harmônica da música popular mas que, não se enquadram na tradicional situação funcional do acorde Diminuto. Ou seja, à essa categoria de acordes Diminutos, não se pode empregar literalmente a máxima de que “todo Diminuto é um acorde de V com sétima, nona menor e sem fundamental”, pois a situação aqui, de fato é outra.

Os acordes Diminutos Auxiliares são manifestações estilísticas emblemáticas do “Swing”, expressão jazzística dos anos de 1930/40, que desde então, forneceu modelos melódicos, formais, timbrísticos e harmônicos para a música popular de todo mundo.⁸

10.2.1. o acorde Diminuto Auxiliar sobre o I grau do modo Maior

O acorde Diminuto Auxiliar sobre o I grau do modo Maior, é um recurso de ornamentação harmônica que se emprega sobre esse grau em duas situações métricas específicas. Como o Exemplo 69 demonstra em Dó Maior:

a) o I° aparece em tempo fraco em relação ao I grau diatônico. Nesse caso, poderíamos considerar o I° como um acorde de “*bordadura*” harmônica, que serve de ornamentação auxiliar em situações onde o Imaj7 perdura;

b) a situação métrica do I° é de tempo forte em relação ao I grau diatônico, neste segundo caso, poderíamos considerar o I° como um acorde de “*apojatura*” harmônica.⁹

Exemplo 69: situações de uso do “*Diminuto Auxiliar*” sobre o I grau do modo Maior

a) acorde de I° em tempo fraco - “*bordadura*” ao Imaj7

Cmaj7	C°	Cmaj7	...	
Imaj7	I°	Imaj7	...	

b) acorde de I° em tempo forte - “*apojatura*” ao Imaj7

Dm7	G7	C°	Cmaj7	
IIm7	V7	I°	Imaj7	

⁸ BELLEST, C. e MALSON, L op. cit. p. 70.

⁹ Empregamos aqui os termos “*bordadura*” e “*apojatura*” segundo HINDEMITH. op. cit. p. 40.

10.2.2. os acordes Diminutos Auxiliares de aproximação cromática descendente

Esses acordes Diminutos Auxiliares, quando utilizados como aproximação cromática descendente, são recursos de preparação secundária para graus diatônicos que, no entanto, não se confundem com aqueles outros Diminutos, derivados de seus respectivos V7 Secundários. Assim, os Diminutos Auxiliares que tratamos aqui, cumprem função análoga aos Diminutos tradicionais; combinam-se e/ou substituem esses V7 Secundários e inserem um novo matiz harmônico, original e caracteristicamente inconfundível na tonalidade Maior. A Tabela 28 demonstra as preparações para os graus diatônicos da tonalidade Maior através deste recurso específico de sonoridade. O Exemplo 70 demonstra dois casos de aplicação dos acordes Diminutos Auxiliares em Dó Maior.

Tabela 28: acordes “Diminutos Auxiliares” de aproximação cromática descendente

Modo Maior	em Dó Maior
bIII° → IIIm7	Eb° → Dm7
IV° → IIIIm7	F° → Em7
bV° → IVmaj7	Gb° → Fmaj7
bVI° → V7	Ab° → G7
bVII° → VIIm7	Bb° → Am7

Exemplo 70: o uso dos “Diminutos Auxiliares” na tonalidade Maior

a)

T		S		T		(G7)
C6	Gb°	Fmaj7	F°	Em7	Eb°	Dm7 D°
Imaj7	bV°	IVmaj7	IV°	IIIIm7	bIII°	IIIm7 (D7)
		S		T		D (G7)

1. **T**

Am7	Eb°	Dm7	F°	Em7	F#°	G7 B°
VIIm7	bIII°	IIIm7	IV°	IIIIm7	(V7/V7)	V7 T

2. **T**

C6	C°	C6	D°	C°	Cmaj7
Imaj7	I°	Imaj7	V7	I°	Imaj7

b)

T		T		S	(G7)	T	(G7)
C6	C°	C6	Eb°	Dm7	D°	C6	D°
Imaj7	I°	Imaj7	bIII°	IIIm7	V7	Imaj7	V7
		T	(A7)			(E7) (A7) (D7) (G7)	

1. **S** (B7)

F6	F#°	F°	Em7	E°	Eb°	D7	F°	E°	Eb°	D°
IVmaj7		IV°	IIIIm7		bIII°	(V7/V7)				
			T			T			T	

2. **T**

C6	Eb°	Dm7	G7	C6	C°	C6	C6
Imaj7	bIII°	IIIm7	V7	Imaj7	I°	Imaj7	Imaj7

10.3. outros acordes de Subdominante

10.3.1. o acorde de "TV7 blues"

O Blues é uma música de origem afro-americana que hoje, é importante e determinante em praticamente todo tipo de música dita popular. Com sua estilística firmemente estabelecida (por sua forma clássica fixa em doze compassos; por sua estrutura melódica versificada em três frase de quatro compassos; por sua escalística particular e única e por sua progressão típica de acordes) o Blues transcendeu sua circunscrição de origem (sem no entanto jamais abandoná-la de fato) e se intrometeu em praticamente todas as manifestações estilísticas da música popular do século XX, seja no que tange aos aspectos da interpretação, oferecendo os cantores e/ou instrumentistas todo um repertório de nuances e maneirismos expressivos característicos, ditos "Bluesy"; seja no que tange aos aspectos estruturais e composicionais propriamente dito, oferecendo aos compositores, arranjadores e improvisadores, um enorme repertório de soluções de Blues que se vêm hoje totalmente disponíveis para o uso, fora do contexto específico do Blues.¹⁰ Do ponto de vista da Harmonia, o Blues é muito importante como uma espécie de formato laboratorial onde os músicos experimentaram os mais diversificados procedimentos de re-harmonização, de substituição e de teste das equivalências acórdico-funcionais, longínquas e extremamente elaboradas. Foi sobre a forma rígida e fixa do Blues que a generalização radical dos preceitos funcionais encontrou campo restrito para as mais audaciosas, descompromissadas e irrestritas experiências harmônicas.¹¹

¹⁰ Sobre as origens do Blues e a História desse seu processo de influência técnico-estético sobre o universo do popular ver:

BELLEST, C. e MALSON, L. op. cit.

HERZHAFT, G. *Blues*. Campinas: Papirus, 1989.

GUINLE, J. *Panorama do Jazz*. Rio de Janeiro, 1953.

OLIVER, P., HARRISON, M. e BOLCOM, W. *Gospel, Blues e Jazz*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

¹¹ Sobre essa importância da forma do Blues nos experimentos da Harmonia, destacamos a ênfase que os teóricos da Harmonia de Jazz dão à chamada "evolução das tabelas de acordes" que se processam sobre esse formato. Ver em:

AEBERSOLD, J. *Jazz aids, handbook*. New Albany: Aebersold, 1982. p.15. Uma coleção de diferentes soluções harmônicas para a progressão básica do Blues, proposta para exemplo, pelo músico Dan Haerle.

BELLEST, C. e MALSON, L. op. cit. p.47. Uma antologia das mais importantes e históricas soluções Harmônicas do repertório do Jazz/Blues.

COKER, J. *Improvising Jazz*. New Albany: Aebersold, 1964. p. 85. Onde o autor propõe o apêndice "Alternate Chord Progression to the Blues".

Desses vários procedimentos harmônicos (talvez o mais tipicamente “bluesy” dentre todos eles) cabe aqui comentar o potencial de uso do “IV7 blues”, que é uma solução típica da Harmonia do Blues, que ainda não se viu normatizada nos outros tópicos conceituais deste trabalho.

Todo acorde perfeito (tipos “Xmaj7”; “X7” e “Xm7”) pode se fazer acompanhar por um “IV7” grau à ele diretamente relacionado, coloquialmente chamado de “IV7 blues” em respeito a sua origem específica nesta forma de arte, mas que hoje se vê em uso nos mais diferentes contextos. O “IV7 blues”, é assim uma espécie de Subdominante dedicada, particularizada ou individualizada para qualquer um dos acordes perfeitos do Campo Harmônico.

O Exemplo 71, cuida de demonstrar ao mesmo tempo, o uso técnico do “IV7 blues” dedicado à diferentes acordes do Campo Harmônico e, as capacidades de expressão que essa sonoridade “bluesy” têm de se manifestar em outros contextos estilísticos, não especificamente Blues. Trata-se da progressão harmônica da segunda parte da canção “Garota de Ipanema” de Tom Jobim e Vinícius de Moraes na tonalidade de Fá Maior.

Exemplo 71: o uso de “IV7Blues” para diferentes graus do Campo Harmônico”

S				T			
Gbmaj7	Gbmaj7	Cb7	Cb7	Amaj7	Amaj7	D7	D7
bIIImaj7 (Empréstimo Modal)		“IV7Blues” de bIIImaj7		IIImaj7 (Mediante)		“IV7Blues” de IIImaj7	

S				T			
Bbmaj7	Bbmaj7	Eb7	Eb7	Am7	Ab7(#11)	Gm7	Gb7(#11)
IVmaj7		“IV7Blues” de IVmaj7		IIIm7	SubV7/IIIm7	IIIm7	SubV7

10.3.2. o acorde de "#IVm7(b5)"

O acorde sobre o "#IVm7(b5)" grau é mais uma opção de sonoridade para Subdominante principal da tonalidade Maior, que ganha autonomia e pertinência funcional para uso nas mesmas situações de presença de um "IIm7", ou "IVmaj7" ou ainda, dos demais graus de Empréstimo Modal disponíveis para a função "S".

Como o Quadro 24 demonstra, essa equivalência funcional se deve primeiramente à semelhança intrínseca do "#IVm7(b5)" para com os "IIm7" (com quem mantém duas notas em comum: "lá" e "dó" em Do Maior) e "IVmaj7" (que se difere do "#IVm7(b5)" por apenas uma nota: "fã" em "IVmaj7" e "fã#" em "#IVm7(b5)" em Dó Maior).

Quadro 24: demonstração das notas em comum entre os IIm7, IVmaj7 e #IVm7(b5) graus

	IIm7	IVmaj7	#IVm7(b5)
Notas	ré	fã	fã#
da	lá	lá	lá
Tétrade	dó	dó	dó
		mi	mi

Além dessas coincidências de notas importantes, que permitem a aparição do "#IVm7(b5)" nos papéis de S principal, vale notar ainda que, esse acorde pode também ser interpretado como um acorde de "Dominante da Dominante" (em Dó Maior: Dominante Secundária do "G7" = "D7" com terça no baixo, nona e sem fundamental), acorde que se torna similar a S principal (IVmaj7 ou IIm7) pelo seu papel funcional de acorde que antecede e prepara o V7 grau.

Notamos no entanto que (como o Exemplo 72 ilustra) nem sempre esse acorde de "#IVm7(b5)" se dirige para o V7 grau, o que de fato lhe confere autonomia e independência enquanto acorde/grau potencialmente capaz de assumir a função S, mesmo quando essa não antecede uma D¹².

¹² No Exemplo 72, notamos ainda que, quanto mais enfática for a necessidade de aparição do "IVmaj7" mais eficiente se fará o efeito expressivo deste "#IVm7(b5)" grau.

Como demonstra a Tabela 29, com a adição de mais esse acorde/grau para a função S do modo Maior, essa classe funcional conta agora com um vocabulário disponível de dez diferentes acordes/graus.

Tabela 29: os acordes de Subdominante do modo Maior

Graus de Função "S"	IIIm7; IVmaj7; #IVm7(b5); IIm7(b5); bIIImaj7; IV7; IVm7; bVIImaj7; bVII7; bVIIImaj7
em Dó Maior	Dm7; Fmaj7; F#m7(b5); Dm7(b5); Dbmaj7; F7; Fm7; Abmaj7; Bb7; Bbmaj7

Exemplo 72: o uso do "#IVm7(b5)" como S principal da tonalidade Maior

a)						
T		S				
: Cmaj7		Dm7		Gm7		C7
Imaj7		IIm7		[IIm7		V7] → (IVmaj7)
1. S		S		S		D
F#Ø		Fm7		G7sus4		G7
#IVm7(b5)		IVm7		V7sus4		V7
2. S		T	S	S	D	T
F/A	Fm7/Ab	C/G	F#Ø	Fmaj7	G7	Cmaj7
IVmaj7	IVm7	Imaj7	#IVm7(b5)	IVmaj7	V7	Imaj7

b) o uso do #IVm7(b5) em movimento cadencial plagal - em introduções e/ou codas

S	→	movimento cadencial plagal				→	T
... F#Ø	Fmaj7	Fm7	DØ	Dbmaj7	Abmaj7	Cmaj7	
#IVm7(b5)	IVmaj7	IVm7	IIm7(b5)	bIIImaj7	bVIImaj7	Imaj7	

10.4. generalização do princípio da Cadência de Engano

Tratamos aqui da extensão em extremo limite, do princípio da Cadência de Engano¹³ para todos os níveis a que se pode aplicar esse conceito. Pois, estamos admitindo e determinando, através de um processo de analogia e indução, que os vários acordes/graus do Campo Harmônico, que entre si mantêm caracteres funcionais em comum e que por tanto, pertencem a um mesmo conjunto funcional de T, S ou de D, mantêm entre si também uma relação de equivalência de seus meios de preparação individualizados.

O que é o mesmo que dizer que: quaisquer processo cadencial preparatório individualizado para um determinado acorde/grau, poderá preparar qualquer outro dos

¹³ A Cadência de Engano, esta fartamente definida em toda a teoria da Harmonia e manifesta em inúmeros casos do repertório. Assim, nos limitamos aqui à indicação de algumas referências teóricas sobre esse formato cadencial, apontando as designações e definições presentes em alguns dos importantes teóricos da Harmonia, ressaltando ainda o fato de que, praticamente todas essas referências, trazem também exemplos sacados da literatura.

BENNET, R. *Forma e Estrutura na Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1986. pgs. 11 e 12

Cadência Interrompida (ou de Engano)	É quando a expectativa de uma Cadência Perfeita se resolve sobre um outro acorde que não o I, em geral o VI.
--------------------------------------	--

CANDÉ, R. *A Música : Linguagem e Estrutura*. Lisboa, Edições 70. pgs. 56 a 59.

Cadência Interrompida	Resolução do V sobre qualquer grau que não o I; em geral o VI; "sentimento de dois pontos".
-----------------------	---

HINDEMITH. op. cit. p. 57

Cadência Quebrada	VI em lugar de I, em finais dirigidos para I.
-------------------	---

OCTAVIANO, J. *Curso de Análise Harmônica*. R.J.: Ed. Arthur Napoleão, 1960. pgs. 44 a 50

Cadência Interrompida	...V - VI; ambos acordes em estado fundamental; "comparável aos dois pontos".
-----------------------	---

PISTON, W. op. cit. pgs. 184 a 198

Cadência Deceptiva	É similar à Cadência Autêntica, só que um outro acorde aparece no lugar do I final. A alternativa mais comum de V - I é V -VI, mas existem outras.
--------------------	--

RAMEAU. op. cit. p. 61 a 63

Cadência "Rompe"	Em Maior: V(7) - I6, o VI é entendido como um I com 6 acrescentada (dó-mi-lá). Em Menor: V(7) - I b6, o bVI é entendido como um I com 6 menor acrescentada (dó-mib-láb).
------------------	--

SCHOENBERG, A. *Tratado de Armonia*. op. cit. pgs. 364 a 369

Cadência Interrompida	IV(ou II)(VI) - V - VI
-----------------------	------------------------

SCHURMANN, E.F. *A Música como Linguagem*. SP: Brasiliense, 1990. pgs. 141 e 142

Cadência de Engano	"É uma cadência autêntica que, em lugar de retornar à tônica, vem conduzir a uma triade intermediária situada entre a tônica e a subdominante". "algo a ver com a surpresa ou o inesperado".
--------------------	--

ZAMACOIS. op. cit. pgs. 117 a 122

Cadência "Rota"	Cadência autêntica onde se substitui o I por um outro grau não esperado; o tipo básico desta cadência é V - VI; mas existem outras variantes.
-----------------	---

acordes/graus pertencentes ao mesmo conjunto funcional do acorde meta que originou esta preparação.

Desta generalização radical, resulta uma enorme ampliação quantitativa e qualitativa, das possibilidades cadenciais de preparação/resolução, pelo alargamento do alcance de um conceito determinado que agora, por analogia e indução, passa a cobrir um bem mais amplo âmbito de eventos harmônicos.

O modelo cadencial que serve de referência básica para essa generalização, é a Cadência de Engano tradicional, onde, após uma contundente preparação para o I grau de função T, a progressão de preparação se faz resolver sobre o VI grau, que é um acorde que funcionalmente equivale ao I grau, mas que, como o Exemplo 73 ilustra na tonalidade de Dó Maior (uma preparação onde todos acordes envolvidos na progressão cadencial preparam para o Cmaj7, que nos “engana”, ao se resolver sobre o VIIm7) traz a trama harmônica uma sonoridade específica e um matiz retórico expressivo e característico.

Exemplo 73: o modelo matriz para a generalização da Cadência de Engano - $V7 \rightarrow VIIm7$

S		D		T	
F6	D7	C/G	G7	Am7	...
IV6	(V7/V7)	↑	V7	VIIm7	
		“Dominante Quarta e Sexta”			

A partir deste modelo cadencial básico ($V7 \rightarrow VIIm7$), podemos inferir soluções cadenciais onde, cada um dos termos funcionais envolvidos numa progressão de preparação, pode ser lido como um paradigma funcional e daí, representado por qualquer um dos acordes/graus pertencentes à essa mesma categoria do termo funcional.

Assim, como a Tabela 30 demonstra, numa progressão tipo “ $S \rightarrow D \rightarrow X$ ”, temos que: qualquer acorde pertencente ao conjunto “S”, pode se combinar com qualquer acorde pertencente ao conjunto “D” e, se resolver sobre qualquer acorde pertencente a classe funcional do “X”.

Tabela 30: potencial de combinações de graus funcionalmente disponíveis na tonalidade como um todo

MODO MAIOR				EM DÓ MAIOR				
a) Preparação para TÔNICA								
[S]	[D]	→	X = T	origem dos acordes	[S]	[D]	→	X = T
IIm7	V7		Imaj7	graus diatonicamente relacionados a X	Dm7	G7		Cmaj7
IVmaj7	VIIm7(b5)				Fmaj7	Bm7(b5)		
bIIImaj7	Diminuto				Dbmaj7	B°, D°, F°, Ab°		
IIm7(b5)					Dm7(b5)			
IVm7					Fm7			
IV7					F7			
bVIImaj7				graus de Empréstimo Modal de X de função Subdominante	Abmaj7			
bVII7					Bb7			
bVIIImaj7					Bbmaj7			
SubII	SubV7				Abm7	Db7		
V7sus4	V7sus4				G7sus4	G7sus4		
SubV7sus4	SubV7sus4				Db7sus4	Db7sus4		
#IVm7(b5)				#IVm7(b5)	F#m7(b5)			
IIm7(b5)	V7		IIIm7	graus diatonicamente relacionados a X	F#m7(b5)	B7		Em7
IVm7	Diminuto		IIImaj7		Am7	D#°, F#°, A°, C°		Emaj7
bIIImaj7					Fmaj7			
SubII	SubV7			SubII e SubV7	Cm7	F7		
V7sus4(b9)	V7sus4(b9)			V7sus4	B7sus4(b9)	B7sus4(b9)		
SubV7sus4	SubV7sus4			SubV7sus4	F7sus4	F7sus4		
IIm7(b5)	V7		VIIm7	graus diatonicamente relacionados a X	Bm7(b5)	E7		Am7
IVm7	Diminuto		VIImaj7		Dm7	G#°, B°, D°, F°		Amaj7
bIIImaj7					Bbmaj7			
SubII	SubV7			SubII e SubV7	Fm7	Bb7		
V7sus4(b9)	V7sus4(b9)			V7sus4	E7sus4(b9)	E7sus4(b9)		
SubV7sus4	SubV7sus4			SubV7sus4	Bb7sus4	Bb7sus4		
IIm7	V7		bIIImaj7	graus diatonicamente relacionados a X	Fm7	Bb7		Ebmaj7
IVmaj7	VIIm7(b5)				Abmaj7	Dm7(b5)		ou
bIIImaj7	Diminuto				Fbmaj7	D°, F°, Ab°, Cb°		Ebmaj7(#5)
IIm7(b5)				graus de Empréstimo Modal de X de função Subdominante	Fm7(b5)			
IVm7					Abm7			
IV7					Ab7			
bVIImaj7					Cbmaj7			
bVII7					Db7			
bVIIImaj7					Dbmaj7			
SubII	SubV7			SubII e SubV7	Bm7(b5)	Eb7		
V7sus4	V7sus4			V7sus4	Bb7sus4	Bb7sus4		
SubV7sus4	SubV7sus4			SubV7sus4	E7sus4(b9)	E7sus4(b9)		
b) Preparação para SUBDOMINANTE								
[S]	[D]	→	X = S	origem dos acordes	[S]	[D]	→	X = S
IIm7(b5)	V7		IIIm7	graus diatonicamente relacionados a X	Em7(b5)	A7		Dm7
IVm7	Diminuto				Gm7	C#°, E°, G°, Bb°		
bIIImaj7					Ebmaj7			
SubII	SubV7			SubII e SubV7	Bbm7	Eb7		
V7sus4(b9)	V7sus4(b9)			V7sus4	A7sus4(b9)	A7sus4(b9)		
SubV7sus4	SubV7sus4			SubV7sus4	Eb7sus4	Eb7sus4		
IIm7	V7		IVmaj7	graus diatonicamente relacionados a X	Gm7	C7		Fmaj7
IVmaj7	VIIm7(b5)		ou		Bbmaj7	Em7(b5)		ou
bIIImaj7	Diminuto		#IVm7(b5)		Gbmaj7	E°, G°, Bb°, Db°		F#m7(b5)
IIm7(b5)			ou	graus de Empréstimo Modal de X de função Subdominante	Gm7(b5)		ou	
IVm7			IV7		Bbm7			F7
IV7					Bb7			
bVIImaj7					Dbmaj7			
bVII7					Eb7			
bVIIImaj7					Ebmaj7			
SubII	SubV7			SubII e Sub V7	Dbm7	Gb7		
V7sus4	V7sus4			V7sus4	C7sus4	C7sus4		
SubV7sus4	SubV7sus4			SubV7sus4	Gb7sus4	Gb7sus4		

IIm7	V7	bIIImaj7 ou IIm7(b5)	graus diatonicamente relacionados a X	Ebm7	Ab7	Dbmaj7 ou Dm7(b5)
IVmaj7	VIIIm7(b5)			Gbmaj7	Cm7(b5)	
bIIImaj7	Diminuto			Ebmaj7	C°,Eb°,Gb°, Bbb°	
IIm7(b5)			graus de Empréstimo Modal de X de função Subdominante	Ebm7(b5)		
IVm7				Gbm7		
IV7				Gb7		
bVIImaj7				Bbbmaj7		
bVII7				Cb7		
bVIIImaj7				Cbmaj7		
SubII	SubV7		SubII e Sub V7	Am7(b5)	D7	
V7sus4	V7sus4		V7sus4	Ab7sus4		
SubV7sus4	SubV7sus4		SubV7sus4	D7sus4	D7sus4	
IIm7(b5)	V7	IVm7 ou IV7	graus diatonicamente relacionados a X	Gm7(b5)	C7	Fm7 ou F7enfática
IVm7	Diminuto			Bbm7	E°, G°, Bb°, Db°	
bIIImaj7				Gbmaj7		
SubII	SubV7		SubII e SubV7	Dbm7	Gb7	
V7sus4(b9)	V7sus4(b9)		V7sus4	C7sus4(b9)	C7sus4(b9)	
SubV7sus4	SubV7sus4		SubV7sus4	Gb7sus4	Gb7sus4	
IIm7	V7	bVIImaj7	graus diatonicamente relacionados a X	Bbm7	Eb7	Abmaj7
IVmaj7	VIIIm7(b5)			Dbmaj7	Gm7(b5)	
bIIImaj7	Diminuto			Bbmaj7	G°,Bb°,Db°,Fb°,	
IIm7(b5)			graus de Empréstimo Modal de X de função Subdominante	Bbm7(b5)		
IVm7				Dbm7		
IV7				Db7		
bVIImaj7				Fbmaj7		
bVII7				Gb7		
bVIIImaj7				Gbmaj7		
SubII	SubV7		SubII e SubV7	Em7(b5)	A7	
V7sus4	V7sus4		V7sus4	Eb7sus4	Eb7sus4	
SubV7sus4	SubV7sus4		SubV7sus4	A7sus4	A7sus4	
IIm7	V7	bVII7 ou bVIIImaj7	graus diatonicamente relacionados a X	Cm7	F7	Bb7 ou Bbmaj7
IVmaj7	VIIIm7(b5)			Ebmaj7	Am7(b5)	
bIIImaj7	Diminuto			Cbmaj7	A°,C°,Eb°,Gb°	
IIm7(b5)			graus de Empréstimo Modal de X de função Subdominante	Cm7(b5)		
IVm7				Ebm7		
IV7				Eb7		
bVIImaj7				Gbmaj7		
bVII7				Gb7		
bVIIImaj7				Abmaj7		
SubII	SubV7		SubII e SubV7	Gbm7	B7	
V7sus4	V7sus4		V7sus4	F7sus4	F7sus4	
SubV7sus4	SubV7sus4		SubV7sus4	B7sus4	B7sus4	

c) Preparação para DOMINANTE

[S]	[D]	→	X = D	origem dos acordes	[S]	[D]	→	X = D
IIm7	V7		V7	graus diatonicamente relacionados a X	Am7	D7		G7
IVmaj7	VIIIm7(b5)				Cmaj7	F#m7(b5)		
bIIImaj7	Diminuto				Abmaj7	F#°,A°,C°,Eb°		
IIm7(b5)				graus de Empréstimo Modal de X de função Subdominante	Am7(b5)			
IVm7					Cm7			
IV7					C7			
bVIImaj7					Ebmaj7			
bVII7					F7			
bVIIImaj7					Fmaj7			
SubII	SubV7			SubII e SubV7	Ebm7	Ab7		
V7sus4	V7sus4			V7sus4	D7sus4	D7sus4		
SubV7sus4	SubV7sus4			SubV7sus4	Ab7sus4	Ab7sus4		

MODO MENOR				EM DÓ MENOR				
d) Preparação para TÔNICA								
[S]	[D]	→	X= T	origem dos acordes	[S]	[D]	→	X= T
IIm7(b5)	V7		Im7	graus	Dm7(b5)	G7		Cm7
IVm7	Diminuto		ou	diatonicamente	Fm7	B°, D°, F°, Ab°		ou
bIIImaj7			Im(maj7)	relacionados a X	Dbmaj7			Cm(maj7)
SubII	SubV7		ou	SubII e SubV7	Abm7	Db7		ou
V7sus4(b9)	V7sus4(b9)		Im6	V7sus4	G7sus4(b9)	G7sus4(b9)		Cm6
SubV7sus4	SubV7sus4			SubV7sus4	Db7sus4	Db7sus4		
IIm7	V7		bIIImaj7	graus diatonicamente	Fm7	Bb7		Ebmaj7
IVmaj7	VIIIm7(b5)		ou	relacionados a X	Abmaj7	Dm7(b5)		ou
bIIImaj7	Diminuto		bIIImaj7(#5)		Fbmaj7	D°, F°, Ab°, Cb°		Ebmaj7(#5)
IIm7(b5)				graus de	Fm7(b5)			
IVm7				Empréstimo	Abm7			
IV7				Modal de X	Ab7			
bVIImaj7				de função	Cbmaj7			
bVII7				Subdominante	Db7			
bVIIImaj7					Dbmaj7			
SubII	SubV7			SubII e SubV7	Bm7(b5)	E7		
V7sus4	V7sus4			V7sus4	Bb7sus4	Bb7sus4		
SubV7sus4	SubV7sus4			SubV7sus4	E7sus4	E7sus4		
e) Preparação para SUBDOMINANTE								
[S]	[D]	→	X= S	origem dos acordes	[S]	[D]	→	X= S
IIm7	V7		bIIImaj7	graus diatonicamente	Ebm7	Ab7		Dbmaj7
IVmaj7	VIIIm7(b5)		ou	relacionados a X	Gbmaj7	Cm7(b5)		ou
bIIImaj7	Diminuto		IIm7(b5)		Ebmaj7	C°, Eb°, Gb°, Bbb°		Dm7(b5)
IIm7(b5)				graus de	Ebm7(b5)			
IVm7				Empréstimo	Gbm7			
IV7				Modal de X	Gb7			
bVIImaj7				de função	Bbbmaj7			
bVII7				Subdominante	Cb7			
bVIIImaj7					Cbmaj7			
SubII	SubV7			SubII e SubV7	Am7(b5)	D7		
V7sus4	V7sus4			V7sus4	Ab7sus4	Ab7sus4		
SubV7sus4	SubV7sus4			SubV7sus4	D7sus4	D7sus4		
IIm7(b5)	V7		IVm7	graus	Gm7(b5)	C7		Fm7
IVm7	Diminuto		ou	diatonicamente	Bbm7	E°, G°, Bb°, Db°		ou
bIIImaj7			IV7	relacionados a X	Gbmaj7			F7
SubII	SubV7			SubII e SubV7	Dbm7	Gb7		
V7sus4(b9)	V7sus4(b9)			V7sus4	C7sus4(b9)	C7sus4(b9)		
SubV7sus4	SubV7sus4			SubV7sus4	Gb7sus4	Gb7sus4		
IIm7	V7		bVIImaj7	graus diatonicamente	Bbm7	Eb7		Abmaj7
IVmaj7	VIIIm7(b5)			relacionados a X	Dbmaj7	Gm7(b5)		
bIIImaj7	Diminuto				Bbmaj7	G°, Bb°, Db°, Fb°,		
IIm7(b5)				graus de	Bbm7(b5)			
IVm7				Empréstimo	Dbm7			
IV7				Modal de X	Db7			
bVIImaj7				de função	Fbmaj7			
bVII7				Subdominante	Gb7			
bVIIImaj7					Gbmaj7			
SubII	SubV7			SubII e SubV7	Em7(b5)	A7		
V7sus4	V7sus4			V7sus4	Eb7sus4	Eb7sus4		
SubV7sus4	SubV7sus4			SubV7sus4	A7sus4	A7sus4		
IIm7	V7		bVII7	graus diatonicamente	Cm7	F7		Bb7
IVmaj7	VIIIm7(b5)		ou	relacionados a X	Ebmaj7	Am7(b5)		ou
bIIImaj7	Diminuto		bVIIImaj7		Cbmaj7	A°, C°, Eb°, Gb°		Bbmaj7
IIm7(b5)				graus de	Cm7(b5)			
IVm7				Empréstimo	Ebm7			
IV7				Modal de X	Eb7			
bVIImaj7				de função	Gbmaj7			
bVII7				Subdominante	Gb7			
bVIIImaj7					Abmaj7			
SubII	SubV7			SubII e SubV7	Gbm7	B7		
V7sus4	V7sus4			V7sus4	F7sus4	F7sus4		
SubV7sus4	SubV7sus4			SubV7sus4	B7sus4	B7sus4		

f) Preparação para DOMINANTE

[S]	[D]	→	X= D	origem dos acordes	[S]	[D]	→	X=D
IIm7(b5)	V7		V7	graus	Am7(b5)	D7		G7
IVm7	Diminuto			diatonicamente	Cm7	F#°, A°, C°, Eb°		
bIIImaj7				relacionados a X	Abmaj7			
SubII	SubV7			SubII e SubV7	Ebm7	Ab7		
V7sus4(b9)	V7sus4(b9)			V7sus4	D7sus4(b9)	D7sus4(b9)		
SubV7sus4	SubV7sus4			SubV7sus4	Ab7sus4	Ab7sus4		

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

O esforço dissertativo apresentado no corpo dessas dez unidades teóricas, pode ser discutido frente à alguns tópicos conclusivos relevantes.

Destacamos primeiramente que, *algumas das relações de combinação entre os acordes não são passíveis de definição*. Essa conclusiva sinaliza que a presente tentativa de abordagem às relações acordais não se coloca como uma teoria universal capaz de controlar e explicar "tudo" o que acontece entre os acordes. Assim, abertamente, notamos que não foi possível aqui, uma posição definitiva e de natureza demasiadamente absoluta sobre a matéria.

Essa nos parece uma ilação relevante pois, como escreve Nattiez, "A visão dos teóricos é, com frequência, apocalíptica: cada um tem a esperança e a convicção de ser o último."¹ O autor ilustra essa tendência citando Riemann que adjetiva seu sistema de "definitivo" e cita ainda Fétis que advoga que sua teoria "... não é outra coisa senão a *revelação* do segredo da arte" da Harmonia".

A importância desta conclusiva, nos parece ser o fato de que ela se mostra bastante respeitosa, cônica e interativa para com o fenômeno harmônico, que traz na especificidade de sua natureza o não exato, o não totalmente fixo e o não totalmente previsível e controlável.

Detectamos nessa pesquisa, a existência real de uma parcela de relações entre acordes que vão além do arrazoadado no sistema, e que este tipo de acontecimento é comum, essencial e está inerentemente ligado à uma parcela das situações encontradas na Harmonia Tonal.

Como já declarava Schoenberg "En tales circunstancias incontrolables, el análisis tiene que renunciar en favor de la fiel confianza en el pensamiento de un

¹ Verbete *Harmonia*, de NATTIEZ, J. J. em **ENCICLOPÉDIA EINAUDI**. Volume 3: Artes: Tonal/Atonal. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda. 1984. p. 257

gran compositor"². Ou ainda, como escreveu Persichetti, que em outra situação também advoga essa confiança no direito de intervenção livre do músico, em detrimento de uma pretensa razão exata e fixa do sistema, quando admite como legítimo o fato de que os compositores trabalham "con el oído como guía"³.

Diríamos então que, para o bem de nossos ouvidos (embora o incômodo que isso se torna para o estabelecimento das teorias) são tantas as variáveis envolvidas na escolha de um acorde que, se não admitimos de saída que uma parcela de não dito, de não explicado, de não controlado, de acaso e de imponderável é inerente e totalmente legítimo à Harmonia, estaremos de fato deixando de olhar para as ditas relações de combinação entre acordes e idealizando uma outra coisa.

A atitude da análise externa a um sistema abstrato, exato, acabado e pronto, é justamente o tipo de postura que os resultados de um trabalho de pesquisa como esse pode ajudar a evitar.

Em segundo lugar, resulta também desse nosso programa expositivo, a consequência demonstrada de que ***algumas das relações de combinação entre os acordes são passíveis de definição***. Ou seja, estamos abonando aqui o fato de que, muito embora algumas das soluções de escolha e combinação entre acorde escapem ao sistema, uma grande parte delas pode ainda ser controlada pela razão de um sistema.

Esse segundo apontamento conclusivo, nos remete ao já anunciado em 1722 por Rameau que, na primeira página de seu "*Traité*", adverte que "*Se a experiência nos pode advertir acerca das propriedades da Música, ela não é, por si só, capaz de nos fazer descobrir o princípio dessas propriedades com toda a precisão que convém à razão: as consequências que através dela tiramos são, muitas vezes, falsas ou, pelo menos, deixam-nos em dúvida, a qual só a razão deve dissipar*"⁴. Nattiez também advoga nesta direção quando

² SCHOENBERG, A. *Funciones Estructurales de La Armonia*. Barcelona: Labor, 1990. p. 99.

³ PERSICHETTI, V. *Armonia del Siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985. p.5

⁴ RAMEAU *apud* NATTIEZ. op. cit. p. 257.

escreve que "a harmonia própria de um dado período da história da música ou de um dado compositor só é compreensível através de uma *metalinguagem* que a justifica" e vai ainda mais longe ao colocar que "Não existem fenômenos harmônicos em si: estes só são acessíveis enquanto objecto de um *processo de simbolização*, que os organiza e os torna inteligíveis".⁵

Essa dissertação representa um esforço formal na busca de um certo grau de enriquecimento de vocabulário, de texto de fundamento, e dos modos de discurso e reflexão sobre seu objeto. Essa terceira conclusiva é possível pela flagrante intenção, manifesta ao longo de todo esse texto, de contribuir para o estabelecimento das bases de um tipo de pensamento que sirva de referência teórica, para a investigação, e para o usufruto dos benefícios que a prática harmônica propicia.

Como a natureza dos resultados desta dissertação se relacionam diretamente com o estabelecimento de ferramentas para a ação, as decorrências deste esforço de pesquisa são da ordem da formalização e distribuição de um saber fazer algo. Acreditamos então que, este trabalho, poderá introduzir nos bacharelados e licenciaturas em música, recursos sistematizados que colaborem com a formação de nível superior, no sentido de fornecer subsídios para uma atuação profissional que o músico, oriundo da universidade, precisa estar munido para subsistir competitivamente no mercado de trabalho.

Esse fato pode representar uma significativa melhoria nas condições de trabalho do músico, pois lhe amplia o campo de atuação profissional e o aproxima do entendimento primeiro que a sociedade tem do que é música (que é, sem dúvida, um entendimento "popular", "harmônico" e "tonal").

Um domínio teórico das relações de combinação entre os acordes como o que aqui se propõe, não pode substituir os métodos tradicionais do ensino da Harmonia. Destacamos essa quarta conclusiva pois, notamos que nossa exposição oferece boa oportunidade para a observação ao fato de que, a tendência a uma ênfase radical sobre um dos domínios da Harmonia (a saber, o

⁵ NATTIEZ. Op. Cit. p.245.

das “relações de combinação entre os acordes”, entendidas como o “estudo das características transitivas existentes na passagem de um acorde *observado como um bloco, como uma unidade harmônica mínima e indivisível* para um outro acorde”, como o proposto em nossa hipótese de pesquisa), evidencia nitidamente o tipo de deficiência a que podemos nos expor, quando omitimos o domínio da “condução de vozes” numa abordagem ao fato harmônico.

Nossa dissertação, ao demonstrar que é possível o estabelecimento de uma razão teórica macro, que nos auxilie no estabelecimento e avaliação das seqüências de acordes, deixa transparecer igualmente que esse domínio sistêmico abstrato não é suficiente para o ofício musical pois, se de um lado o conhecimento desta lógica relacional se mostra essencial e útil, por outro é impossível o estabelecimento de uma situação musical concreta, sem a intervenção prática de uma opção de domínio específico da “condução de vozes”.

Esse trabalho é concludente ao indicar que a estruturação de um *imanente* para as relações entre os acordes, não pode substituir seu dado *aparente* (sonoro); que essa instância de *sistematização* trata de uma generalização, e portanto, não se ocupa do total detalhamento de uma *manifestação* concreta da Harmonia; e que essa prescrição de normas de *fundo*, pode apenas se coadunar ao gesto de se levar a efeito uma solução de *frente* desta arte.

Podemos inferir finalmente que, esse tipo de discurso teórico, que separa um dos elementos de uma totalidade bem mais complexa, pode apenas se aliar aos bons e velhos métodos e estratégias de ensino da escrita à quatro vozes e do contraponto, que são de fato aqueles domínios de nosso ofício, que atualizam toda essa enorme capacidade virtual de articulações relacionais aqui descritas. Domínios estes que de fato, como tradicionalmente se diz, “*realizam*” a Harmonia.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS

- AEBERSOLD, J. *Jazz aids, handbook*. New Albany: Aebersold, 1982.
- ALAIN, O. *L'Harmonie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.
- ALDWELL, E. e SCHACHTER, C. *Harmony and voice leading*. New York: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1994.
- ALVARENGA, O. *Música popular brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- ANDRADE, M. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1975.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1928.
- BAKER, D. *Arranging and composing for the small ensemble*. New Albany: Aebersold, 1987.
- BAKER, D. *Jazz improvisation*. New Albany: Aebersold, 1992.
- BARBOSA, V. e DEVOS, A. M. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.
- BASS, J. *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricord, 1958.
- BELLEST, C. e MALSON, L. *Jazz*. Campinas: Papirus, 1989.
- BALZAC, H. *A comédia humana*. Volume XV. São Paulo: Globo, 1992.
- BENNET, R. *Forma e estrutura na música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.
- BERLE, A. *The complete book on creative improvisation*. New Albany: Aebersold, 1988.
- BERRY, W. *Structural functions in music*. New York: Dover, 1987.
- BRISOLLA, C. M. *Princípios de harmonia funcional*. São Paulo: Novas Metas, 1979.
- BUCKHART, C. *Anthology for musical analysis*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1972.
- CAGE, J. *De segunda a um ano*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- CAMPOS, A. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CANDÉ, R. *A música: linguagem e estrutura*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- _____. *Invitación a la música*. Madrid: Aguilar, 1981.
- CARVALHO, C. *Para compreender Saussure*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1986.
- CHEDIAK, A. *Harmonia e improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.
- COKER, J. *Improvising jazz*. New Albany: Aebersold, 1987.
- _____. *Jazz keyboard*. New Albany: Aebersold, 1984.

BIBLIOGRAFIA

- COPLAND, A. *Como ouvir e entender música*. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1974.
- CORRÊA, S. O. V. *Introdução à harmonia*. São Paulo: Ricordi, 1987.
- COSTÈRE, E. *Mort ou transfigurations de l'harmonie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.
- DALMONTE, R. *Bérrio, entrevista sobre a música*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1981.
- DELAMONT, G. *Modern arranging technique*. New York: Kendor Music, 1985.
- _____. *Modern harmonic technique*. New York: Kendor Music, 1983.
- DUBOIS, T. *Traité d'harmonie théorique et pratique*. Paris: Heugel, 1891.
- ECO, U. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- FUBINI, E. *La estética musical desde la antigüidade hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1994.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- GRIFFITHS, P. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- GROUT, D. *Historia de la musica occidental*. Madrid: Alcanza, 1988.
- GROVE, D. *Arranging concepts complete*. New Albany: Aebersolod, 1982.
- GULLAR, F. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- HAAG, H. e BORN, A. *Diccionario de la Biblia*. Barcelona: Editorial Herder, 1963.
- HARRISON, W. *The bebopper's method book*. New Albany: Aebersolod, 1987.
- HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. Volumes I e II. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- HEARLE, D. *Jazz improvisation for keyboard players*. New Albany: Aebersolod, 1987.
- _____. *Jazz rock voicings for the contemporary keyboard players*. New Albany: Aebersolod, 1988.
- HEYLEN, J. *Parlenda, riqueza folclórica*. São Paulo: Hucitec, 1991.
- HINDEMITH, P. *Harmonia tradicional*. São Paulo: Vitale, 1949.
- HOLST, I. *ABC da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- JANNERY, A. *Workbook for Piston / De Voto*. New York: Norton, 1979.
- KERMAN, J. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- KIEFER, B. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1976.
- KIEFER, B. *Elementos da linguagem musical*. Porto Alegre: Movimento, 1969.

- KOELLREUTER, H. J. *Introdução à estética e a composição musical contemporânea*. Porto Alegre: Movimento, 1985.
- _____. *Harmonia funcional*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1980.
- KOHS, E. B. *Musical form*. Dallas: Houghton M. Company, 1957.
- LA MOTTE, D. *Armonia*. Barcelona: Labor, 1993.
- LA RUE, J. *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Labor, 1989.
- LACOSTE, J. *A filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- LAVERNE, A. *Handbook of chord substitutions*. New York: Ekay Music, Inc., 1991.
- LEUCHTER, E. *Florilegium musicum*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1964.
- _____. *La historia de la musica como reflejo de la evolucion cultural*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1946.
- LEVINE, M. *The jazz piano book*. Berkeley: Sher Music, CO., 1989.
- LIEBMAN, D. *A chromatic aproach to jazz harmony an melody*. New Albany: Aebersolod, 1987.
- LIEBMAN, D. *Chromaticism / non - diatonic scales*. New Albany: Aebersolod, 1987.
- LOPES GRAÇA, F. *Breve ensaio sobre a evolução das formas musicais*. Lisboa: Caminho, 1989.
- LOVELOCK, W. *História consisa da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- MANCINI, H. *Sounds & scores: a practical quide to professional orchestration*. New York: Northridge Music Inc., 1962.
- MANTOOTH, F. *Voicings for jazz piano*. New Albany: Aebersolod, 1992.
- MARIZ, V. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- MED, B. *Teoria da música*. Brasília: Musimed, 1986.
- MENEZES, F. F. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Nova Stella, 1987.
- MICHELS, U. *Atlas da música*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- MOORE, D. *Guia dos estilos musicais*. Lisboa, Edições 70, 1962.
- MORAIS, J.J. *Música da Modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- NACHMANOVITH, S. *Free play*. New Albany: Aebersolod, 1993.
- NEIGHBOUR, O. *Segunda escola vienense*. Porto Alegre: L&PM, 1990.
- NEVES, J. M. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricord Brasileira, 1984.
- NEVES, P. *Mixagem: o ouvido musical do Brasil*. São Paulo: Ed. Max Limonad, 1985.
- OCTAVIANO, J. *Curso de análise harmonica*. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, 1960.

- OLIVER, P., HARRISON, M. e BOLCOM, W. *Gospel, blues e jazz*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- OTTMAN, R. W. *Advanced harmony theory and practice*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1992.
- PALISCA, C. V. *Norton Anthology of Western Music*. Volumes I e II. New York: Norton & Co., 1980.
- PERSICHETTI, V. *Armonia del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985.
- PIGNATARI, D. *Informação linguagem e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1984.
- PISTON, W. *Harmony*. London: Victor Gollancz LTD, 1991.
- POUND, E. *Abc da literatura*. São Paulo, Cultrix. 1985.
- RAMEAU, J. F. *Traite de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1986.
- REYNOR, H. *História social da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
- RICKER, R. *Pentatonic scales for jazz improvisation*. New Albany: Aebersolod, 1987.
- RICKER, R. *Technique development in fourths*. New Albany: Aebersolod, 1987.
- RIEMANN, H. *Bajo cifrado*. Barcelona: Ed. Labor, 1927.
- _____. *Harmonielehre*. Leipzig: Hesse, 1905.
- RIMSKY-KORSAKOV, N. *Tratado práctico de armonia*. Buenos Aires: Ricord, 1946.
- ROBERTSON, A. e STEVENS, D. *Historia general de la música*. Volumes I, II, III e IV. Madrid: Ed. Alpuerto S.A., 1982.
- ROSEN, C. A. *Sonata forms*. New York: W.W. Norton & Co., 1927.
- RUSSEL, G. *The lydian chromatic conceprt*. New Albany: Aebersolod, 1987.
- SCHOENBERG, A. *Funciones estructurales de la armonia*. Barcelona: Labor, 1990.
- _____. *Fundamentos da composição musical*. São Carlos: Edusp, 1991.
- _____. *Tratado de armonia*. Madrid: Real Musical, 1920.
- SCHURMANN, E.F. *A Música como linguagem* - SP: Brasiliense, 1990.
- SEVERINO, A. J. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 1993.
- SILVA, I. A. *Estruturação do universo lingüístico*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- SOLMAN, J. *Mozartiana: dois séculos de notas, citações e anedotas sobre Wolfgang Amadeus Mozart*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- SQUEFF, E. e WISNIK, J. M. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982.
- STEHRMAN, J. *História da música européia*. Lisboa: Bertrand Ed., 1964

- SUBIRÁ, J. *Historia de la música*. Tomos I e II. Barcelona: Salvat Ed., 1951.
- TAVARES, H. *Teoria literária*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Ltda, 1989.
- TINHORÃO, J. R. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.
- _____. *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. São Paulo: Ed. Ática, 1986.
- TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- WADE, G. *La música y sus formas*. Madrid: Altalena, 1982.
- WEBERN, A. *O caminho para a música nova*. São Paulo: Novas Metas, 1984.
- WEISKOPF, W. e RICKER, R. *Coltrane: a player's guide to his harmony*. New Albany: Aebersolod, 1990.
- WISNIK, J. M. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- _____. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- WOFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- ZAMACOIS, J. *Curso de formas musicais*. Barcelona: Labor, 1945.
- _____. *Temas de estética y de historia de la música*. Barcelona: Labor, 1975.
- _____. *Teoria da música*. 1º e 2º volumes. Barcelona: Labor, 1945.
- _____. *Tratado de armonia*. 1º, 2º e 3º volumes. Barcelona: Labor, 1945.

ENCICLOPÉDIAS e DICIONÁRIOS

- ABAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- ANDRADE, M. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- ENCICLOPÉDIA DE MÚSICA BRASILEIRA : *Erudita, Popular e Folclórica* - São Paulo : Art Editora, 1977
- ENCICLOPÉDIA EINAUDI. Volume 3: Artes - Tonal/Atonal - p. 245 verbete **Harmonia** de autoria de NATTIEZ J, J. - Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.
- FERREIRA, A.B.H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

NOTAS DE AULA

ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de - Informação Verbal, notas de aula da Graduação. UNICAMP, 1981/1986.

FICARELLI, Mário - Informação Verbal, notas de aula da disciplina "Morfologia e Análise Estrutural" do programa de Pós Graduação em Artes - Mestrado da ECA/USP, 1º semestre de 1987.

GOLDEMBERG, Ricardo - Informação Verbal, notas de aula do curso de Extensão Universitária ""Arranjo em Música Popular" - UNICAMP, 2º semestre de 1985.

JUAREZ, Elizabeth - Informação Verbal, notas de aula da Graduação - UNICAMP, 1981/1986.

MAHLE, Ernést - Informação Verbal, notas das aulas particulares de Harmonia - Piracicaba, 1985/1986.

PASCHOAL, Mária Lúcia Alex - Informação Verbal, notas de aula da Graduação - UNICAMP, 1981/1986.